دكتاتورية الوجع

"قراءات في الشعر الشعبي الليبي"

"الجزء الأول"

د. الصديق بودوارة المغربي

دكتاتورية الوجع

"قراءات في الشعر الشعبي الليبي"

"الجزء الأول"

دار البيـــان

للنشر والتوزيع والإعلان

دكتاتورية الوجع

قراءات في الشعر الشعبي الليبي

"الجزء الأول"

الصديق بودوارة

- الطبعة الأولى: **1 / 2019** م

- رقم الإيداع المحلي : **259 / 2018** دار الكتب الوطنية بنغازي

- الرقم الدولي الموحد: ردمك **978-9959-37-051-8**
ISBN

ردمك **ISBN 978-9959-37-052-5**

الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب بنغازي - ليبيا

- جميع حقوق الطبع والاقتباس والترجمة محفوظة للناشر:

دار البيان للنشر والتوزيع والإعلان

بنغازي - ليبيا

هاتف 061.2232104 - محمول 091.2090770

الإهداء

إلى المودة والتسامح والغفران..

مادامت القلوب متحجرةً إلى هذا الحد.

تَأشِيرَةٌ إِلَى مَمْلَكَةِ الدَّهْشَةِ..

تقديم/ جمعة الفاخري

التَّقْدِيمُ لَيْسَ مُؤَامَرَةً عَلَى القَارِئِ، بِعَقْدِ صَفْقَةٍ مَشْبُوهَةٍ بَيْنَ نَاقِدٍ وَكَاتِبٍ؛ يَخُونُ بِمَوْجِبِهَا النَّاقِدُ المُتَلَقِّيَ بِانْحِيَازِهِ، أَوْ مُوَارَبَتِهِ، أَوْ نِفَاقِهِ الكَاتِبَ بِأَيِّ حَالٍ مِنَ الأَحْوَالِ؛ لَكِنَّهُ - حَقِيقَةً - هُوَ عَقْدُ صَفْقَةٍ مُجْزِيَةٍ بَيْنَ المُقَدِّمِ وَالقَارِئِ/ المُقَدَّمِ لَهُ؛ إِذْ يُهْدِي إِلَيْهِ كِتَابًا قَرَأَهُ فَأَقْنَعَهُ، مُبِينًا لَهُ مَزَايَاهُ وَصِفَاتِهِ..

فَالْمُقَدِّمُ يُفْصِحُ عَنِ السِّمَاتِ الَّتِي تُمَيِّزُ النُّصُوصَ، وَالعَلَامَاتِ الفَارِقَةَ بِهَا، وَمَكَامِنِ الدَّهْشَةِ فِيهَا، وَمَوَاضِعِ الإِثَارَةِ لَدَيْهَا، وَيُبَرْهِنُ عَنْ حَجْمِ الاسْتِفْزَازِ الَّذِي مَارَسَتْهُ النُّصُوصُ عَلَى ذَائِقَتِهِ، لِيُرْشِدَ ذَوْقَ القَارِئِ إِلَيْهَا لِلْوُقُوعِ فِي فِتْنَتِهَا دُونَ عَنَاءٍ، عَلَى أَنْ يَظَلَّ غَيْرَ مُمَارِسٍ لِلتَّفْكِيرِ النِّيَابِيِّ، أَوِ الاخْتِيَارِ التَّمْثِيلِيِّ.

فِي هَذَا الكِتَابِ يُظْهِرُ الكَاتِبُ الصِّدِّيق بودوَّارة افْتِتَانَهُ الكَبِيرَ بِالشِّعْرِ الشَّعْبِيِّ، وَتَهْيَامَهُ الشَّدِيدَ بِالغَوْصِ فِي مَجَاهِلِهِ، وَسَبْرِ

أَغْوَارِهِ، فَهُوَ يَقِفُ عِنْدَ أَبْيَاتٍ أَوْ مَطَالِعَ وَقَصَائِدَ بِعَيْنِهَا تَسْتَفِزُّهُ، تَسْتَوْقِفُهُ، تَسْتَدْعِيهِ لِأَنْ يُمِيطَ اللِّثَامَ عَنْ وَجُوهِهَا البَهِيَّةِ، وَالكَشْفِ عَنْ جَمَالٍ غَافٍ خَلْفَ شَفَقٍ شَفِيفٍ مِنَ المَعَانِي الغَامِضَةِ، وَالرُّمُوزِ السَّاتِرَةِ، فَيَسْتَدْعِي لَنَا بِذَائِقَتِهِ العَالِيَةِ، ذَائِقَةِ الأَدِيبِ الفَطِنِ، بَعْضًا مِمَّا اسْتَمَالَ قَلْبَهُ، لِيَقْتَرِبَ بِنَا مِنْهَا، وَلِيَلِجَ بِنَا عَوَالِمَهَا الخَفِيَّةَ المُغْرِيَةَ، عَوَالِمَ الدَّهْشَةِ وَالإِبْهَارِ وَالإِمْتَاعِ.

أَلَيْسَتْ هِيَ عَوَالِمَ الشِّعْرِ السَّاحِرَةَ..؟!

أَلَيْسَتْ هِيَ دُنْيَا الخَلْقِ المُتَرَامِي الإِبْدَاعِ..؟!

وَ(دِكْتَاتُورِيَّةُ الوَجَعِ) "قِرَاءَاتٌ فِي الشِّعْرِ الشَّعْبِيِّ اللِّيبِيِّ" لِلْأَدِيبِ اللِّيبِيِّ الدكتور الصِّدِيقِ بودوَّارة، مُنْجَزٌ إِبْدَاعِيٌّ مُهِمٌّ حَفَلَ بِعَدَدٍ مِنَ المُقَارَبَاتِ الجَادَّةِ، اسْتَنْطَقَ فِيهَا بودوَّارة نُصُوصًا شِعْرِيَّةً شَعْبِيَّةً، تَحَسَّسَ فِيهَا بِحِسِّ النَّاقِدِ الحَصِيفِ، وَبِلُغَةِ الأَدِيبِ، وَذَوْقِ المُثَقَّفِ المُحِبِّ لِلتُّرَاثِ، أَثَرَ الْبِيئَةِ وَتَأْثِيرَهَا الفَعَّالَ عَلَى المُنْتَجِ الشِّعْرِيِّ، وَتَلَمَّسَ بَعْضَ المُؤَثِّرَاتِ الَّتِي تُوَجِّهُ وِجْدَانَ الشَّاعِرِ وَهُوَ يَقْتَرِفُ نُصُوصَهُ، وَيَبْنِي قَصَائِدَهُ.

وَلَعَلَّ مَا يُمَيِّزُ هَذِهِ المُقَارَبَاتِ الأَدَبِيَّةَ؛ إِنَّهَا تَنْضَجُ في وِجْدَانِ أَدِيبٍ مُبْدِعٍ، وَتَتَكَوَّنُ عَلَى أَنَامِلِ حِرَفِيٍّ لَهُ القُدْرَةُ عَلَى لأْلأَةِ المَعَانِي، وَتَحْوِيلِ لُقَى الطَّرِيقِ الَّتِي وَشَى بِهَا الجَاحِظُ قَبْلَ مَا يَقْرُبُ مِنِ 1250 عَامًا تَقْرِيبًا، إِلَى تُحَفٍ ثَمِينَةٍ، وَلُقًى إِبْدَاعِيَّةٍ نَفِيسَةٍ، إِلَى نَمْنَمَاتٍ مُبْهِرَاتٍ يُمْكِنُ لِقَارِئِهَا أَنْ يَسْبَحَ مَعَهَا إِلَى دُنًى مِنَ الإِبْهَارِ وَالإِدْهَاشِ وَالإِنْعَاشِ، كَمَا يُمْكِنُ أَنْ تَجُرَّ قَارِئًا غَيْرَ مَعْنِيٍّ بِالتُّرَاثِ الشَّعْبِيِّ الْبَتَّةَ مِنْ أَنْفِ قَلْبِهِ إِلَى جُزُرِ الفَرَحِ وَالنَّشْوَةِ وَالابتِهَاجِ، وَإِلَى أَرْخَبِيلاتِ الإِبْدَاعِ وَالإِمْتَاعِ وَالإِيقَاعِ وَالإِقْنَاعِ.

*****

إِنَّ اقْتِرَابَ الأُدَبَاءِ مِنْ فَضَاءَاتِ التُّرَاثِ بِتَكْوِينَاتِهِ السَّاحِرَةِ، وَتَفَاصِيلِهِ المُخْتَلِفَةِ، وَمِنْ عَوَالِمِهِ الأَبْكَارِ، لَهُوَ فِعْلٌ مَحْمُودٌ؛ ذَلِكَ لأَنَّ لِلأَدِيبِ ذَائِقَتَهُ الْمُدَرَّبَةَ الَّتِي يُمْكِنُهَا أَنْ تُقَشِّرَ لَنَا تُفَّاحَ النُّصُوصِ بِكُلِّ يُسْرٍ وَسُهُولَةٍ، كَاشِفَةً عَنْ لُبِّ المَعَانِي الخَفِيَّةِ، وَالمَدْلُولاتِ الغَامِضَةِ بِبَرَاعَةٍ وَلَبَاقَةٍ وَأَنَاقَةٍ.

فَلِلْأَدِيبِ النَّاقِدِ عَيْنُهُ الَّتِي تَتَحَوَّلُ فِي لَحْظَةِ عِشْقٍ وَتَهْيَامٍ إِلَى عَيْنَيْ زَرْقَاءَ يَمَامَةَ تَسْتَنْدِي لَنَا المَرَامِيَ البَعِيدَةَ لِنَصٍّ مَا، قَدْ يَبْدُو لَنَا سَهْلاً أَوْ عَسِرًا، لَكِنَّنَا لَنْ نُعَانِقَ كَوَامِنَهُ المُدْهِشَةَ، وَنَنْعَمَ بِخَبَايَاهُ

وَمَكْنُونَاتِهِ دُونَ أَنْ تَكُونَ لِعَيْنِ النَّاقِدِ الحَصِيفِ نَظْرَةٌ مُؤَثِّرَةٌ تُبْصِرُ لَنَا مَا لَمْ نَبْصِرْ، وَتَرَى لَنَا مَا لَيْسَ بِوِسْعِنَا رُؤيتُهُ دُونَ عَوْنِ تَأْوِيلَاتِهِ، وَبِلَا عَيْنِ تَأَمُّلَاتِهِ، فَمِنَ الإِجْحَافِ أَنْ يَكُونَ عِنَاقُ التُّرَاثِ حِكْرًا عَلَى البُحَّاثِ وَالأَكَادِيمِيِّينَ، حَصْرًا عَلَى فِئَةٍ بِعَيْنِهَا، فَنَحْنُ فِي مَسِيسِ الحَاجَةِ إِلَى ذَائِقَةِ الأَدِيبِ المُخْتَلِفَةِ، المُمَيَّزَةِ، المُمَيِّزَةِ، المُعَانِقَةِ لِكُلِّ فَاتِنٍ أَثِيرٍ، وَالرَّافِضَةِ لِكُلِّ سَمِجٍ فَجٍّ رَدِيءٍ قَمِيءٍ.

وَقَبْلَ هَذَا وَذَاكَ؛ يَظَلُّ اعْتِنَاءُ الأُدَبَاءِ بِالتُّرَاثِ، وَاهْتِمَامُهُمْ بِهِ، وَعِنَاقُهُم لَهُ، مَطْلَبًا مُلِحًّا لِخَلْقِ عَلَاقَةٍ حَمِيمَةٍ بِمَاضِينَا، تُبْقِي جِسْرَ العِنَايَةِ بِالتُّرَاثِ القِيمِيِّ مُمْتَدًّا بِمَتَانَةٍ وَصَلَابَةٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَ أَمْسِنَا الحَمِيمِ دُونَ خَشْيَةِ انهِيَارِهِ بِفِعْلِ تَرَاكُمِ الأَزْمِنَةِ، وَمُرُورِ السِّنِينَ، وَبُعْدِ المَسَافَةِ بَيْنَ الأَجْيَالِ السَّابِقَةِ وَاللَّاحِقَةِ، وَانْشِغَالِ الجِيلِ الحَاضِرِ بِشَوَاغِلَ كَثِيرَةٍ تَتَخَطَّفُهُ بَعِيدًا عَنْ حُبِّ المُوُرُوثِ الشَّعْبِيِّ بِكُلِّ تَفَاصِيلِهِ، وَتَقْطَعُ العَلَاقَةَ بِهِ، وَتَنْسِفُ جِسْرَ التَّوَاصُلِ مَعَهُ بِالنِّسْيَانِ المُدَمِّرِ، وَالتَّجَاهُلِ المُؤْسِفِ، وَالنُّكْرَانِ الخَاذِلِ، وَاللَّامُبَالَاةِ القَاتِلَةِ، وَالجَهْلِ المُحْبِطِ.

يَقُولُ الشَّاعِرُ الدَّاغِسْتَانِي رَسُولُ حمزاتوف:

"إِذَا أَطْلَقْتَ رَصَاصَةً عَلَى مَاضِيكَ، سَلَّطَ الْمُسْتَقْبَلُ عَلَيْكَ مَدَافِعَهُ".

وَلَعَلّ كِتَابًا كَهَذَا يُوقِظُ غَفْلَتَنَا المَوَاتَ عَنِ مِيرَاثِنَا الزَّكِيِّ الْبَهِيِّ، وَعَنْ مَاضِينَا الأَثِيرِ بِتَنَوُّعِهِ وَغِنَاهُ، وَيُنَمِّي الوَعْيَ بِضَرُورَةِ الالْتِفَاتِ لِتُرَاثِنَا المَائِزِ بِحُبٍّ يَلِيقُ بِهِ، وَبِاهْتِمَامٍ يُوَازِي مَكَانَتَهُ الحَقِيقِيَّةَ، وَبِاعْتِنَاءٍ يُمَاثِلُ قِيمَتَهُ البَاهِظَةَ كَكَنْزٍ إِنْسَانِيٍّ لَا يُقَدَّرُ بِثَمَنٍ، لاسِيَّمَا وَالمُؤَسَّسَاتُ الرَّسْمِيَّةُ مِنْ وِزَارَةِ ثَقَافَةٍ وَإِعْلَامٍ وَجَامِعَاتٍ، وَأَكَادِيمِيَّاتٍ وَمَرَاكِزَ أَبْحَاثٍ، فِي غَفْلَةٍ فَاحِشَةٍ عَنْهُ؛ فَقَدْ أَدَارَتْ جَمِيعُهَا ظُهُورَهَا لَهُ، وَتَخَلَّتْ كُلِّيَّةً عَنْهُ.

*****

فِي مُقَارَبَتِهِ (ثقافة الفاجعة) يَرْصُدُ بودوَّارة ارتباطَ كَثِيرٍ منَ أَغَانِينَا بِالْفَوَاجِعِ، وَانْتِشَارَ ثَيْمَةِ الحُزْنِ فِي جُلِّ الأَغَانِي الشَّعْبِيَّةِ الَّتِي تَنُزُّ مِنْهَا الجِرَاحُ، وَتَطُلُّ المَوَاجِعُ، وَيُكَشِّرُ اليَأْسُ مِنْهَا أَنْيَابَهُ، وَيَتَقَافَزُ العَذَابُ وَالحِرْمَانُ، فَمَا الَّذِي جَعَلَ هذهِ الأُغْنِيَاتِ تُمْطِرُنَا بِكُلِّ هَذَا الأَسَى..؟

يَقُولُ بودوَّارة مُسْتَغْرِبًا:

"... إلى أيِّ حدٍّ ارتبطت ثقافة الأغنية عندنا بالفاجعة؟ ولماذا يصبح الحب والشوق رهينتين لظرف معاكس لا يسمح لهما بمجرَّد الحياة؟"

غَيْرَ أَنَّ الكَاتِبَ نَفْسَهُ يَجِدُ بَعْضَ جَوَابٍ لِأَسْئِلَتِهِ المَغْمُوسَةِ فِي الحَيْرَةِ، إِذْ يَقُولُ:

"... للحزن قداسته، للحزن تفرُّده، للحزن هيبته، وللحزن إطراقه الفريدة، وربما لهذه الأسباب كان الحزن دائماً سبباً للإبداع البشرى وملهماً لقصائد الشعراء.".

إِنَّ بودوَّارة وَهْوَ يَطْرُقُ هَذَا البَابَ المُوصَدَ عَلَى جِبَالٍ مِنَ الحُزْنِ، وَأَكْدَاسٍ مِنَ العَذَابَاتِ، وَبِحَارٍ مِنَ الدِّمَاءِ تَسِيلُ بِهَا جِرَاحَاتُ الشُّعَرَاءِ العُشَّاقِ المَغْدُورِينَ والمَجْرُوحِينَ وَالمُعَذَّبِينَ، هَذَا البَابَ المُوَارَبَ عَلَى حُزْنٍ خَفِيٍّ لَمْ يَتَجَرَّأْ أَحَدٌ بَعْدَ الصَّادِقِ النَّيهُومِ فِي بَعْضِ مَقَالَاتِهِ النَّقْدِيَّةِ اللاذِعَةِ، إِلَى مُجَرَّدِ لَمْسِهِ أوِ الاقْتِرَابِ منهُ، مُنَبِّهًا إلى ضَرُورَةِ دِرَاسَةِ هَذِهِ الحَالَةِ، وَمُعَالَجَةِ هَذَا الحِزْنِ المُتَرَاكِمِ فِي ثَنَايَا الأَغَانِي الشَّعْبِيَّةِ اللِّيبِيَّةِ حَدَّ تَحْوِيلِنَا - في نَظَرِ الآخَرِ - إِلَى شَعْبٍ جَرِيحٍ يَعِيشُ بِقُلُوبٍ تَثُجُّ دَمًا، وَأَرْوَاحٍ يُعَشِّشُ

فِيهَا الأَسَى، وَيَحْتَلُّهَا العَذَابُ عَلَى نَحْوٍ مُفْزِعٍ؛ شَعْبٌ حَتَّى عُشَّاقُهُ يُسْلِمُهُمُ الحُبُّ لِهَذَا الضَّنَا الْمُمِيتِ، وَلِهَذِهِ الأَحْزَانُ الْمُتَفَاقِمَةِ الَّتِي تُطْلِقُ أَلْفَ جُرْحٍ فِي كُلِّ قَلْبِ عَاشِقٍ مِنْهُم.!!؟

وَيَسْتَنْكِرُ بودوَّارة المُضِيَّ فِي دَرْبِ الأَحْزَانِ شِعْرًا وَعَاطِفًا وَتَعَوُّدًا عَلَى خَرِيرِ الدِّمَاءِ المُتَقَزِّزِ، وَحَشْرَجَةِ الجِرَاحِ المُفْزِعَةِ، دُونَ أَنْ نُوقِظَ سُؤَالاً مَنْطِقِيًا مُلِحًا، وَضَرُورِيًا جِدًا حَوْلَ هَذَا الرَّاهِنِ الشِّعْرِيِّ الَّذِي تُصَدِّعُهُ الأَحْزَانُ وَالبُؤسُ وَالعَذَابَاتُ، يَقُولُ:

"... إن الحديث عن ثقافة الحزن ليس حزيناً بحد ذاته، لكن الباعث على الشجن حقّا هو أن نستمرَّ في النسج على النول القديم ذاته بذات الفكرة وذات الأسلوب دون أن نتبرَّع ولو بطرح سؤالٍ واحدٍ، متجاهلين أن السؤال هو دائماً أصل الحوار.. وهو اليد الَّتِي تطرقُ بلا كللٍ ذلك الباب الَّذِي له ما بعده.. باب المعرفة".

وفي هَذَا الصَّدَدِ، حِينَ قَدَّمْتُ لِدِيوَانِ الشَّاعِرِ الشَّعْبِيِّ (عَلِي شحَّات)، تَسَاءَلْتُ - مِثْلَهُ - عَنْ أَسْبَابِ انْتِشَارِ ثَيْمَةِ الحُزْنِ الَّتِي تَطْبَعُ جُلَّ الأَشْعَارِ الشَّعْبِيَّةِ اللِّيبِيَّةِ، وَتَسِمُ شِعْرَ الأُغْنِيَةِ بِخَاصَّةٍ،

وَتُوَحِّدُ عَلَى سِكَّةِ الأَلَمِ والقَهْرِ وَالعَذَابِ عَرَبَةَ مَشَاعِرِ هؤُلَاءِ الشُّعَرَاءِ الحُزَانَى، المُعَذَّبِينَ جَرَّاءَ الحُبِّ أَحْيَانًا، وَلِأَسْبَابٍ أُخْرَى فِي بَعْضِ الأَحْيَانِ، وَأَقْتَبِسُ هُنَا مَا يَدْعَمُ احْتِجَاجِي عَلَى هَذَا الإِصْرَافِ فِي كَيْلِ الحُزْنِ وَالأَسَى، وَجَرَيَانِ أَنْهُرِ الدِّمَاءِ فِي الشِّعْرِ العَاطِفِيِّ اللِّيبِيِّ بِكُلِّ تَفْرِيعَاتِهِ: "... وَكَسَائِرَ قَصَائِدِ الشِّعْرِ الشَّعْبِيِّ اللِّيبِيِّ، تعتاشُ قصائدُ هَذَا الشَّاعِرِ على نَبْرَةِ الحزنِ الشَّدِيدِ، وتدورُ حولَ معانيَ القهرِ، والحرمانِ، والفقرِ والحاجةِ.. وَتَسِمُهَا مَسحَةُ العَذَابِ المَكِينُ؛ فأغلبُهَا تُحَاضِنُ ثيمةَ الأسى، فَتَتَبَنَّى قائمَةً سوداءَ من مفرداتِ البُؤسِ والعَذَابِ والفِرَاقِ، والشَّوْقِ السَّافِرِ المُعَذِّبِ، والبِعَادِ اللَّعِينِ، والظُّرُوفِ القَاهِرَةِ الَّتِي حَشَرَهَا كثيرٌ منَ الشُّعَرَاءِ في أشعارِهِم، فَلَوَّنُوا بألوانِهَا القَاتِمَةَ قَصَائِدَهُم، ربَّما كانَتْ سيراً على دربِ قصائدَ صادقةٍ أملتها تجاربُ شعوريَّةٌ استوجَبَتْ اكتظاظَ القصيدةِ بهذهِ المُفْرَدَاتِ، كَالقَصَائِدِ المَوْلُودَةِ إِبَّانَ الاحتلالِ الإيطاليِّ لليبيا الَّتِي حَمَلَتْ مَا جَرَّهُ ذاكَ الاحتلالُ البغيضَ عَلَى الإِنْسَانِ الليبيِّ من ويلاتٍ وعذاباتٍ أَلْقَتْ بظلالِها على نفوسِ النَّاسِ، لاسيِّمَا الشُّعَرَاءُ منهم، واقتحمَتْ مفرداتُهَا الفَظَّةُ وِجْدَانَاتِهِمْ، وحَبُلَتْ بها أَشْعَارُهُم، فَضْلاً عن تأثيرِها – سلباً - على نفسيَّةِ الإِنْسَانِ بعامَّةٍ، قصيدَةُ

(ما بي مرض غير دار العقيلة) لرجب بوحويش أنموذجًا. لذا تنتشرُ في أشعَارِ الشَّاعِرِ علي شحَّات مفرداتٌ لا تُغَادرُ معجمَ القهرِ مثلَ (اليأس، الغيبة، الجضر، الفراق، الجراح، الخسارة، الحزن، الخيانة، الخداع، الجفاء، الغدر، القهر، الخطأ، الهجر، اللوعة، الأوجاع، الحسايف، النَّدم، الكواين، المرّ، المرار، القسوة، النَّار، وغيرها...)

وهَذَا يثيرُ لدينا تساؤلاً مهمًا، لا يَخُصُّ أَشْعَارَ الشَّاعِرِ علي شحَّات، فَحَسْبُ؛ وإنما الشِّعْرَ اللِّيبيَّ عامَّةً الَّذِي زَحَفَتْ فِيهِ مَسَاحَاتُ الحُزْنِ عَلَى مَسَاحَاتِ الفَرَحِ بشكلٍ مثيرٍ للقَلَقِ، فَمَا سرُّ استمرارِ سَيْطَرَةِ هذهِ العَاطِفَةِ الحَزِينَةِ على أشعارِنَا..؟ وما سَبَبُ انتشارِهَا المزمنِ في قصائدِنَا وتعابيرِنَا إلى هَذَا الوقتِ؟ ولماذا تتناسَلُ هذهِ الغيومُ السَّوْدَاءُ في فِضَاءِ قَصَائِدِنَا الشَّعْبِيَّةَ ممطرَةً كآبةً وحزنًا وعذابًا..!؟ فَإِنْ كَانَتِ الألفاظُ مرآةَ الأعماقِ، فنحنُ إِزَاءَ شُعَرَاءَ محتلَّةٍ أعماقُهُم بِاليَأْسِ الكفورِ، والقُنُوطِ المُمِيتِ وَالانكسَارِ المُحْبِطِ، مُكْتَظَّةٍ وجدانَاتُهُمْ بالأَسَى المُجْحِفِ، والحُزْنِ المُقِيمِ، والعَذَابِ المَكِينِ..!!

******

الصِّدِّيق بودوَّارة يَنْتَصِرُ لهَذَا الفَنِّ الشَّعْبِيِّ العَفْوِيِّ الأَصِيلِ، بِكُلِّ تَفَاصِيلِهِ المَاتِعَةِ، مُفَضِّلًا إِيَّاهُ عَلَى غَيْرِهِ مِنْ أَجْنَاسِ الشِّعْرِ العَرَبِيِّ الَّتِي تَتَصَدَّرُ المَشْهَدَ الشِّعْرِيَّ اللِّيبِيَّ؛ يَقُولُ فِي مَقَالَتِهِ: (التَّشْبِيهُ الجَدِيدُ في الشِّعْرِ الشَّعْبِيِّ، (عَوْلَمَةُ الأَبْيَاتِ): " ووسط حالة التوهان الَّتِي يتخبَّط فيها الشِّعْرُ العموديُّ محتاجًا إلى اسمٍ كبيرٍ في هذه المرحلة بالذات يعيد إليه الاعتبار، وحالة الاستسهال المقيت والمضحك معًا الَّتِي تتردَّى فيها قصيدة النثر بعد أن صارت متخمة بآلاف الأدعياء الَّذين يتدثَّرون بعباءة الشعر زورًا وبهتانًا، وسط هَذَا الخِضَمِّ المتلاطم يبرزُ الشِّعْرُ الشَّعْبِيُّ وحدَهُ شامخًا كالطَّوْدِ، مقتربًا منَ المتلقِّي، ناهلًا من معين اللغة، مستشرفًا للأحداث من حوله، مستشهداً بها، مقحماً لها في مواضيعه المتعدِّدَة، جاعلًا من ذاكرة الليبيِّ خزانة عتيقة تحوي ما لا يحصى من النفائس وما لا يمكن إهماله من الذكريات".

كَمَا يُؤكِّدُ قَنَاعَاتِهِ الوَاثِقَةَ بِقُدْرَةِ الشِّعْرِ الشَّعْبِيِّ، وَتَفَوُّقِهِ عَلَى القَصِيدَةِ العَمُودِيَّةِ الفَصِيحَةِ، وَأَنَّ الشِّعْرَ الشَّعْبِيَّ يَتَقَدَّمُ عَلَى سَائِرِ الفُنُونِ القَوْلِيَّةِ الأُخْرَى، يَقُولُ: " "... انكفأت القصيدة

العموديَّة إذاً والأسباب بلا عدد، لكن الشعرَ الشَّعْبِيَّ ينهض حاملًا الراية، في ظل عدم قدرة النص الحديث على احتلال موقع القصيدة العمودية، لأسباب هي الأخرى بلا عدد أيضًا".

******

ومَعَ إِعْجَابِي بِجُهُودِهِ القَيِّمَةِ، وَسُرُورِي بِافْتِتَانِهِ الْمُنْجِزِ بِالتُّرَاثِ، وَحُسْنِ تَأْوِيلِهِ لَهُ، وَرَوْعَةِ اسْتِقْرَائِهِ لِنُصُوصِهِ، إِلَّا أَنَّ هَذَا لَا يَعْنِي اتِّفَاقِي مَعَهُ فِي بَعْضِ مَا يَذْهَبُ إِلَيْهِ مِنْ آرَاءٍ وَتَأْوِيلَاتٍ، وَهَذَا – لَعَمْرِي – اخْتِلَافٌ لَا يُقَلِّلُ مِنْ قِيمَةِ جُهُودِ بودوَّارَةَ القَيِّمَةِ لِنَفْضِ غُبَارِ النِّسْيَانِ أَوِ التَّنَاسِي عَنْ تُرَاثِنَا القِيمِيِّ العَظِيمِ؛ فَهُوَ حِينَ يَتَنَاوَلُ مَا أَسْمَاهُ (عداء المدينة) فِي مَقَالَتِهِ: "إِنَّهُم يكرهونَهَا الآنَ.. وقبلَ الآنَ: (العَدَاءُ للمدينَةِ فِي الشِّعْرِ الشَّعْبِيِّ)، يَجْزُمُ بِعَدَاءِ البَدَوِيِّ لِلْمَدِينَةِ، مُجَاهِرًا بِكَرَاهِيَّتِهِ لَهَا، دَاعِمًا مَزَاعِمَهُ عَنْ هَذِهِ الكَرَاهِيَةِ المُفْتَرَضَةِ بِبَعْضِ الأَبْيَاتِ وَالمَطَالِعِ الشِّعْرِيَّةِ، فَاتِلًا حِبَالَ الاتِّهَامِ مِنْ لِحَى النُّصُوصِ الطَّوِيلَةِ المُتَدَلِّيَةِ بِهَذِهِ المَوْجِدَةِ التُّهْمَةِ، غَيْرَ أَنَّنِي لَا أَرَاهُ عَدَاءً بِالْمَعْنَى الحَرْفِيِّ لِلْعَدَاءِ، كَمَا تَوَهَّمَهُ بُدُوَّارَه، وَإِنَّمَا هُو تَحْنَانُ البَدَوِيِّ المَسْكُونِ – أَبَدًا- بِحَنِينٍ مُزْمِنٍ لِأَوَّلِ مَنْزِلٍ، إِنَّهُ اشْتِيَاقُهُ الفِطْرِيُّ الَّذِي وُلِدَ بِهِ، وَجُبِلَ عَلَيْهِ،

نُزُوعُ نَفْسِهِ الْجَمُوحِ إِلَى أُوْلَى الدِّيَارِ الَّتِي ضَمَّتْهُ، وَجُنُوحُهَا بِهِ إِلَى مَلَاعِبِ الطُّفُولَةِ، وَمَرَابِعِ الصِّبَا، هُرُوبُهَا بِهِ إِلَى الأَمْكِنَةِ الَّتِي شَهِدَتْ تَكْوِينَهُ، وَأَحْلَامَهُ وَطُمُوحَاتِهِ وَصَبَوَاتِهِ وَعَذَابَاتِهِ، إِنَّهُ حَنِينٌ عَفْوِيٌّ سَلِيقِيٌّ يَخْطُفُ الإِنْسَانَ دَوْمًا إِلَى مَسْقَطِ الرَّأْسِ، مَهْوَى القَلْبِ، ذَلِكَ أَنَّهُ مَا إِنْ يَبْدَأَ جَسَدُهُ الضَّئِيلُ بِالدَّبِيبِ صَغِيرًا حَتَّى تَقْبِضَ كَفُّهُ الصَّغِيرَةُ عَلَى حَبَّاتِ تُرَابٍ مِنْهُ تُلْقِمُهُ فَمَهُ الصَّغِيرَ، لِيُدْمِنَ - بَعْدَهَا - عِشْقَ هَذَا الحُبِّ بِحُبٍّ، وَالافْتِتَانِ بِهَذَا التُّرَابِ حَدَّ المَوْتِ، وَحَتَّى المَوْتِ.. فَلَا يُفَضِّلُ عَلَيْهِ سَائِرَ جَنَّاتِ الأَرْضِ، وَإِنْ كَانَ وَطَنُهُ - المُنْجَرِفُ تُجَاهَهُ عِشْقًا هَادِرًا - جَحِيمًا لَا يُطَاقُ..!!

إِنَّهُ نَوْعٌ نَادِرٌ مِنَ الوَفَاءِ، لَا نَوْعٌ مِنَ العَدَاءِ، اِنْجِرَافٌ غَرِيزِيٌّ زَرَعَهُ اللهُ فِي أَعْمَاقِ هَذَا البَدَوِيِّ، فَأَخْلَصَ لَهُ، اِنْخِطَافٌ رُوحِيٌّ يَظَلُّ بِهِ المَرْءُ نَزَّاعًا إِلَى أَوَّلِ تُرْبٍ، وَأَوَّلِ مُحْتَضَنٍ، وَلَعَلَّ أَبَا تَمَّامٍ حَبِيبًا بْنَ أَوْسٍ الطَّائِيَّ،188 - 231 ه / 803 - 845 م، كَانَ قَدِ اخْتَصَرَهُ فِي بَيْتَيْهِ الشَّهِيرَيْنِ:

نَقِّلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ مَا الحُبُّ إِلا لِلْحَبِيبِ الأَوَّلِ
كَمْ مَنْزِلٍ فِي الأَرْضِ يَأْلَفُهُ وَحَنِينُهُ أَبَداً لأَوَّلِ مَنْزِلِ

وَلَعَلَّ الْبَدَوِيَّ - شَاعِراً كَانَ أَوْ غيرَ ذَلِكَ - لَمْ يَأْلَفِ المَدِينَةَ، وَلَمْ يُعَادِهَا حِينَ فَضَّلَ مَنْزِلَهُ الأَوَّلَ عَلَيْهَا لِيَظَلَّ أَوَّلَ مُفْتَتَنٍ يَحِنُّ إِلَيْهِ قَلْبُهُ، وَيَهْوِي إِلَيْهِ فُؤَادُهُ، وَيَأْوِي إِلَيْهِ بِرُوحِهِ وَقَلْبِهِ وَتَفْكِيرِهِ فِي كُلِّ حَنِينٍ وَعُمْرٍ.

وبودوَّارَة نَفْسُهُ وَجَدَ بِنَفْسِهِ تَعْلِيلاً لِهَذَا النُّزُوعِ الْمُسْتَدِيمِ نَحْوَ البَادِيَةِ؛ إِذْ يَقُولُ عَنْ عِشْقِ الشَّاعِرِ (ابريِّك ابريدان) لِلْبَادِيَةِ، فِي بَيْتِهِ:

(لنا اطناشر عام في مقعدنا.. بين المزارع والطريق سكَنَّا)، يُعَلِّلُ حَالَةَ العِشْقِ وَالهِيَامِ تِلْكَ بِقَوْلِهِ:

" إنه الآن يغادر ذلك النجع القديم، لكن النجع القديم لا يغادره".

فَالْبَدَوِيُّ لَا يَأْلَفُ المَدِينَةَ كَثِيراً؛ لِأَنَّهُ ظَلَّ يَنْظُرُ لِلْمَدِينَةِ عَلَى أَنَّهَا سِجْنٌ لَهُ لَا مَأْوًى، سِجْنٌ لِلرُّوحِ وَلِلْجَسَدِ وَلِلْعَيْنِ، كَيْفَ لَا وَقَدِ

اعْتَادَ الخَلاءَ الفَسِيحَ تَسْرَحُ فِيهِ الرُّوحُ وَالنَّظَرُ وَالجَسَدُ، فَهُوَ إِزَاءَ المَدِينَةِ، المَكَانِ الطَّارِئِ، مُحَاصَرٌ بِالْكُتَلِ الخَرَاسَانِيَّةِ، مَحْصُورٌ بَيْنَ بِنَايَاتِهَا الإِسْمَنْتِيَّةِ، الَّتِي تَحْجُبُ عَنْهُ الهَوَاءَ، وَتَحْرِمُهُ الفَضَاءَ وَالخَلاءَ، فَأَنَّى يَمَّمَ بَصَرَهُ كَانَ يَصْطَدِمُ بِجِدَارٍ أَوْ حَائِطٍ أَوْ مَبْنًى، وَحَالَتُهُ إِزَاءَ المَدِينَةِ نَوْعٌ مِنَ التَّوَجُّسِ وَالارْتِيَابِ، لَا العَدَاءِ، حَالَةُ عَدَمِ ارْتِيَاحٍ، وَلَا اطْمِئْنَانٍ، يُمْكِنُ مَعَهُ أَنْ يَتعَايَشَا مَعًا بِشَكْلٍ طَبِيعِيٍّ، فَلَا شَيْءَ يُغْرِيهِ بِهَا، وَيَدْعُوهُ لِتَغْيِيرِ قَنَاعَاتِهِ نَحْوَهَا، لِأَنَّهَا - بِالنِّسْبَةِ لَهُ – تَخَلٍّ عَنْ وَطَنِهِ الأَوَّلِ، لِذَا بَقِيَتْ عَلَاقَتُهُ بِهَا عَلَاقَةً طَارِئَةً، مُؤَقَّتَةً، فَلَا يَنْفَكُّ أَنْ يَخْطِفَهُ الحَنِينُ إِلَى دِيَارِهِ الأُولَى، مِنْ بَابِ الوَلَاءِ وَالوَفَاءِ، لَا العَدَاءِ.

وهَكَذَا؛ فَنَفْسُ المَرْءِ تَوَّاقَةٌ أَبَدًا لِلأَمْكِنَةِ الَّتِي تَرْتَاحُ فِيهَا، وَتَرْتَاحُ لَهَا، نَزَّاعَةٌ – دَوْمًا - لِمَرَابِعِ الصِّبَا وَمَهْدِ الطُّفُولَةِ، وَإِنْ كَانَتْ عَفْوِيَّةً بِدَائِيَّةً لا وَسَائِلَ رَاحَةٍ فِيهَا، وَلَا سُبُلَ عَيْشٍ كَرِيمٍ بِهَا، فَنُفُوسُ بَعْضِ النَّاسِ مَجْبُولَةٌ عَلَى حُبِّ الْبَسَاطَةِ، مَفْتُونَةٌ بِالهُدُوءِ وَالرَّاحَةِ النَّفْسِيَّةِ، لِذَا فَهِيَ كَثِيرَةُ التَّعَلُّقِ بِالأَشْيَاءِ الَّتِي تَفَتَّحَتْ عَلَيْهَا، وَآلَفَتْهَا فَسَكَنَتْهَا، تَقُولُ الشَّاعِرَةُ الْعَرَبِيَّةُ مَيْسُونٌ الْبُحْدُلِيَّةُ:

لَبَيْـــتٌ تَخْفِـــقُ الأَرْوَاحُ فِيـــهِ ... أَحَـبُّ إِلَـيَّ مِـنْ قَصْـرٍ مُنِيـفِ
وَأَصْـــوَاتُ الرِّيَـــاحِ بِكُـــلِّ فَـــجٍّ ... أَحَـبُّ إِلَـيَّ مِـنْ نَقْـرِ الـدُّفُوفِ
وَبِكْـــرٍ يَتْبَـــعُ الأَظْعَـــانَ صَـــعْبٌ ... أَحَـبُّ إِلَـيَّ مِـنْ بَغْـلٍ زَفُـوفِ
وَكَلْـــبٌ يَنْـــبَحُ الطُّـــرَّاقَ عَنِّـــي ... أَحَـبُّ إِلَـيَّ مِـنْ قِـطٍّ أَلُـوفِ
وَلُـــبْسُ عَبَـــاءَةٍ وَتَقَـــرُّ عَيْنِـــي ... أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ لُبْسِ الشُّفُوفِ
وَأَكْـلُ كُسَـيْرَةٍ فِـي كِسْـرِ بَيْتِـي ... أَحَـبُّ إِلَـيَّ مِـنْ أَكْلِ الرَّغِيـفِ
وَخَـرْقٍ مِـنْ بَنِـي عَمِّـي نَحِيـفٍ ... أَحَـبُّ إِلَـيَّ مِـنْ عِلْجٍ عَلِيـفِ
خُشُونَةُ عِيشَتِي فِي الْبَدْوِ أَشْهَى ... إِلَى نَفْسِي مِنَ الْعَيْشِ الظَّرِيفِ

*****

فِي المُخْتَتَمِ؛ أَجِدُنِي مُنْدفِعًا لِعَقْدِ صَفْقَةٍ مُذْهِلَةٍ رَابِحَةٍ، وَأَوْرِطُكُمْ - مِثْلِي - فِي الوُلُوجِ إِلَى مُمْلَكَةِ التُّرَاثِ السَّاحِرَةِ، بِمَدَائِنِهَا الفَارِهَةِ الفَاتِنَةِ، وَفَضَاءَاتِهَا الغَنِيَّةِ بِكُلِّ لَطِيفٍ وَطَرِيفٍ وَظَرِيفٍ وَوَرِيفٍ، وَعَلَى أَبْوَابِهَا سَيُعَانِقُكُمْ تَارِيخٌ عَظِيمٌ، وَتُرَاثٌ فَخِيمٌ، وَمَآثِرُ وَحِكَايَاتٌ وَأُغْنِيَاتٌ وَأَنَاشِيدُ وَأَشْعَارٌ وَسِيَرٌ وَأَسَاطِيرُ..

سَيُعَانِقُكُمْ شُخُوصٌ وَنُصُوصٌ وَفُصُوصٌ..

وَسَيُصَافِحُكُم فِي سَاحَتِهَا سيدي قنانة، وعبد المطلب الجِمَاعِي، وخالد ارميلة، وهيبة بوريم، وطالب الدِّهْمَانِي، وصالح بومازق، ومحمَّد بن زيدان، وحسن لقطع، ورجب بوحويش، والأخوان الجنجان، والغنَّاي اغنيَّة، وسعيد شلبي، وحسين الحلافي، ولبعج بوعدوان، وبن امهدي الحرنة، وعبدربه الفكيح، وخَدُّوج اسويري، وفاطمة عثمان ومريم الحجلا، وآخَرُونَ، وأُخْرِيَاتٌ...

اجدابيا/ 1/8/2017م

مقدمة المؤلف

﴿ والشعرَاءَ يَتَّبِعُهُم الغَاوُونَ أَلمْ تَرَ أَنهَّمْ في كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وأَنهَّمُ يَقُولُونَ مالاَ يَفْعَلُونَ إلا الذِّينَ آمنوُا وعَمِلُوا الصَالِحاتِ وَذَكَرُوا اللهَ كَثيراً وانْتصَرُوا مِنْ بَعْدِ ما ظُلِمُوا وَسَيعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبونَ﴾(1)

لم تحظ أيةٌ من القرآن الكريم بسلطةِ الجدل كما حظيت هذه الآية، وقد كان من نتيجة هذه السلطة المطلقة أن وُضعَ الشعرُ العربي في قفص اتهامٍ محكم الإغلاق وصُيغت من حوله غلالةٌ متينة السبك نُسجت خيوطها من الريبة والشك الدائمين في أمر الشعر، والنظر بعين الحذر الى ماهية وجوده من الأساس.

لكن هذه النظرة الأحادية لم تكن في يومٍ من الأيام نظرة القرآن الحقيقية فالمتمعن في قراءة تفاسير القرآن الكريم لهذه الآية يجد أن سلطة التحريم المطلق قد حُجبت عن معنى الآيات السالف ذكرها، كما أن ظروف نزولها كانت تحكم مسبقاً بجواز تقبل المعنى على عدة وجوه، لكنها لم تكن توحى على الإطلاق بإصدار حكمٍ نهائي على منظومة كاملة من العلاقات وردود الأفعال وقدرات

التدوين والتأريخ والمواكبة والتفاعل والتأثر والتأثير، شكلت في مجملها كينونة الشعر الذى نعرفه جميعاً.

لقد اخترت أن أبدأ هذا الكتاب بخير الكلام، وهل ثمة كلام يتوج هامة اللغة أفضل وأجل من كلام الله؟

إنك ستجد إجابة هذا السؤال على لسان المسلم كما تجدها على لسان المسيحي واليهودي وكذلك أتباع الديانات الوضعية كالبوذية وغيرها من مئات الديانات المتناثرة هنا وهناك.

إن ألسنة البشر في كل مكان تفضل كلام الله وترتاح إليه، لسببٍ لا يزال إدراكه معجزة تقصر عن تفسيرها قدرة الإنسان، وتتفنن في اجتراحها مقدرة الله، لكن المنطق يقتضي دائماً أن نتمعن، لا أن نكتفي بمجرد النظر، وأن نتأمل، بدلاً من مجرد عبور البصر على المشهد، فكيف سيكون التأمل في آيةٍ قيل إنها حرّمت الشعر ونبذته؟

إن "سليمان بن عمر العجيلي الشافعي" الشهير بالجمل، والمتوفي سنة 1204 في كتابه "الفتوحات الإلهية" يقول إن أهل التفسير يرون أنه أراد شعراء الكفار الذين كانوا يهجون رسول الله

ﷺ،وذكر منهم "عبد الله بن الزبعرى السهيمي" و"هبيرة بن وهب المخزومي" و "مسافع بن عبد مناف" و"أبو عزة عمرو بن عبد الله الجمحي" و"أمية بن أبي الصلت الثقفي" الذي أنشد لاميته المشهورة في تحريض قريش على الأخذ بثأر قتلاها يوم بدر، فنهى الرسول ﷺ المسلمين عن روايتها.

كما أنه يذكر ما ورد بخصوص مهاجاةٍ وقعت بين رجلين يقول إن أحدهما من الأنصار فانحاز إلى كل واحدٍ منهما غواةٌ من قومه.(2)

إننا إذاً أمام أحد أمرين، الأول أن هذه الآية نزلت لمواجهة جهازٍ إعلامي متطور بلغة ذلك العصر، كان يضم خبراء إعلاميين لهم وزنهم في الشارع العربي آنذاك وكانوا يشكلون معضلةً حقيقية للدين الناشئ، إذ أنهم شعراء مجيدون وأصحاب تجربة شعرية غنية كان من شأن تسخيرها ضد الإسلام أن يجعل القلوب الحديثة العهد به أن تميل عنه الى ما اعتادته من شعرٍ وقولٍ موزون هو بالتأكيد تراث العرب القديم والمعروف، فكان لا بد من آيةٍ من الذكر الحكيم لتضع حداً لهذا الجهاز الإعلامي الخطير، وتنال من سطوته بسلاح المحظور الديني الذي يصعب تجاهله.

أما الأمر الثاني فهو أن هذه الآية نزلت لتتناول بالنقد والاستهجان موقفاً محدداً بتفاصيله، كان من شأن التغاضي عنه أن يصبح قدوةً سيئة تهدم في لحظاتٍ ما كان الإسلام يبنيه على مهلٍ طيلة سنوات ظهوره من مودةٍ وتراحم بين المسلمين بصرف النظر عن انتمائهم القبلي، وهي نظرة جديدة لم يألفها العرب من قبل.

وقد كان في وسع القرآن أن يلغي تماماً شرعية الشعر، وأن يجعله محظوراً دينياً لا سبيل للتراجع عنه لو أراد، لكن الآية نفسها فتحت باباً وجعلته مواراباً بحيث يسمح للشعر بعودة الأنفاس، فكان أن وقع الاستثناء في قوله تعالى:

﴿ إلا الذِّينَ آمنوُا وعَمِلُوا الصَالِحاتِ وَذَكَرُوا اللهَ كَثيراً وانْتصَرُوا مِنْ بَعْدِ ما ظُلِمُوا وَسَيعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبونَ ﴾

وما كان هذا الاستثناء إلا إجازةً احتاجها شعراء المسلمين الذين اندفعوا بأمرٍ من رسول الله للدفاع عن الإسلام، إذ أن الشعر كان في ذلك الوقت سلاحاً ماضياً وأداة حرب لا تقل خطورةً عن السيف والرمح، بحيث أن الشاعر المُجيد كان مؤسسة كاملة من آليات الحرب الإعلامية الكبيرة الأثر، والدليل على ذلك أن التاريخ

العربي يزدحم بمئات القصص عن قصائدٍ غيرت مسار الأحداث التاريخية، وعن قبائلٍ رفعتها قصيدة شاعر إلى مصاف النجوم، وعن أخرى خسفت بها أبياتُ هجاءٍ الأرض.

واذا كان هذا حال الشعر والشعراء في ذلك العصر، فقد كان من خطل التفكير أن يلجأ الإسلام إلى تحريم الشعر تحريماً مطلقاً، لأنه كان بذلك سيحرم الإسلام نفسه من سلاحٍ فتاكٍ من شأنه أن يتصدى للدفاع عنه وعن اتباعه القلائل، وبما أن مناهضي الإسلام كانوا في حلٍ من أوامره ونواهيه باعتبارهم لا يؤمنون به من الأساس، فأن هذا التحريم في حال وقوعه كان سيفعل العكس تماماً، كان سيضع في أيدي أعداء الإسلام سيفاً ماضياً يقطعون أوصاله به، فيما ينزوي الشعراء المسلمون في دائرة الصمت احتراماً لهذا التحريم.

لكن الإسلام بأفقه الواسع كان أبعد ما يكون عن الوقوع في شَرِكٍ كهذا، فكان ذلك الاستثناء الذى أتاح المجال لحسان بن ثابت و"عبد الله بن رواحة" و"كعب بن مالك" الذي يروى أنه سأل النبي ﷺ قائلاً: يا رسول الله أنه قد أُنزل في الشعر، فأجابه الرسول

ﷺ: إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكأن ما ترمونهم به نضحُ النبل.

وهكذا نأت الآية الكريمة بالشعر عن التحريم، غير أنها لم تتركه مطلق السراح كما كان أمره أيام العصر الذي سماه البعض بالجاهلي، بل أنها جعلت من اقتران الشعر بالإيمان والعمل الصالح وذكر الله كثيرا ﴿ إلا الذِّينَ آمنوُا وعَمِلُوا الصَالِحاتِ وَذَكَرُوا اللهَ كَثيراً ﴾ **شرطاً تقترن به مشروعية الشعر، أي أن الشعر هنا أصبح رديفاً لمنظومة الأخلاق الإسلامية، بحيث أصبحت النظرةُ إليه رهينة موقفه من مؤسسة الأخلاق في المجتمع الإسلامي الوليد آنذاك، إذ يورد "مسلم" في صحيحه هذا الحديث:**

((عن أبي هُرَيرةَ رَضىَ اللهُ عَنْهُ قَالَ: قَالَ رسول الله ﷺ: أصدقُ كلمة قالها شاعرٌ، كلمةُ "لبيدٍ": ألاَ كُلَّ شَيءٍ مَا خَلاَ اللهَ باطِلٌ.))(3)

إن التقييم للشعر هنا لم يعد يستند على أساس معانيه وأغراضه وجزالته بقدر ما أصبح يعتمد على مواكبة هذا الشعر لمنظومة الأخلاق الإسلامية التي يأمل الرسول في تدعيمها وتوطيد أركانها في صدور المسلمين، فرسول الله ﷺ ورغم أنه نهى المسلمين عن

رواية قصيدة "أمية بن أبي الصلت" إلا أنه حين أُنشد أمامه بيت ابن أبى الصلت:

الحمد لله ممسانا ومصبحنا بالخير صبحنا ربي ومسانا

قال: إن كاد أمية ليسلم.

وهكذا صار للشعر مقياسٌ جديد لم يكن يألفه من قبل، حتى أن مسألةً جديدة طرأت على الشعر تعددت فيها الأقاويل وخصص لها "ابن رشيق القيرواني" باباً مستقلاً في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، واختصت بجواز كتابة "بسم الله الرحمن الرحيم" أمام الشعر، أي قبل أن تبدأ القصيدة، وقد كان "سعيد بن المسيب" و"الزهري" كارهين لذلك، فيما أجازها "النخعي"، ويروى عن "ابن عباس" أنه قال: ((اكتب بسم الله الرحمن الرحيم أمام الشعر وغيره))، والواضح أن الرجل يستند هنا الى مرجعيته الدينية أكثر من اعتماده على ذائقةٍ شعريةٍ لم يجعلها مثار اهتمامه قط، فيما رأى "ابن رشيق القيرواني" نفسه ((إن هذا قد يجوز في الشعر إذا تم تدوينه، لكنه لا يصح في قصيدةٍ رُفعت إلى ممدوح. (4)

ولعل مما يتحجج به معارضو الشعر ذلك الحديث الذي أورده "مسلم" في صحيحه، برواية "سعد بن أبي وقاص" رضىَ اللهُ عنه عن رسول الله ﷺ والذي يقول فيه نبي الإسلام: ((لأن يمتلئ جوفُ أحدكم قيحاً حتى يُريه، خيرٌ من أن يمتلئ شِعراً.))

وقد رد الكثيرون ومنهم "ابن رشيق"، وهو من هو بأدبه وحسن تمكنه من الشعر بأن المقصود من ذلك هو من غلب الشعر على قلبه حتى شغله عن دينه وإقامة فروضه ومنعه من ذكر الله تعالى (5)**، وينهض دليلاً على صحة هذا التفسير أن رسول الإسلام ﷺ برواية "هشام بن عروة" عن أبيه عن عائشة رضى الله عنها أنه قد بنى لحسان بن ثابت في المسجد منبراً يُنشد عليه الشعر، وينهض دليلاً على صحة هذه الرواية أن "عمر بن الخطاب" ﷺ قد مر بحسان بن ثابت وهو ينشد الشعر في مسجد الرسول ﷺ فقال:** أرغاءٌ كرغاء البَكر؟ **فقال حسان** ((دعني عنك يا عمر، فو الله أنك لتعلمُ، لقد كنتُ أُنشدُ في هذا المسجد من هو خيرٌ منك فما يغير عليِّ ذلك.)) **فقال عمر:** صدقت.

الشعر إذاً لم يكن مُحرّماً، ولم تكن الآية المتعلقة به مُحرَمةٌ له بأي حال، لكن الذي تغير على الشعر هو مقاييس التقييم له.

إن النظرة إلى الشاعر صارت مقترنةً بالمعلومات المتوفرة عن شخصيته، فابن قُتيبة يقول عن "امرئي القيس" إنه كان يُعد من عشاق العرب وزناتهم، أما "ابن سلام" فيروي أنه كان "يتعهر" في شعره.

وكذلك كان "أبو بكر" ﷺ يعتبر "زهير" أشعر العرب لأنه استحسن قوله في قصيدةٍ يمدحُ بها "هرمُ بن سنان":

والسترُ دون الفاحشات وما يلقاك دون الخير من ستر

قائلاً: هكذا كان والله رسول الله ﷺ، إن أشعر شعرائكم لزهير.

وفى رواية طويلة يفعل الخليفة الراشد الخامس "عمر بن عبد العزيز" الشيء نفسه بتقييمه الشعراء الذين وقفوا على بابه يطلبون الإذن بالدخول، وعندما أخبره "عدي بن أرطأة" أن "عمر بن أبي ربيعة" من بين المنتظرين قال: أليس هو القائل:

ويا ليت سلمى في القبور ضجيعتي هنالك أو في جنةٍ أو جهنمِ

فليته عدو الله تمنى لقاءها في الدنيا، ثم يعمل صالحاً بعد ذلك، والله لا يدخل علي أبداً.

وعندما قيل له إن "كثيّر عزة" بالباب قال: أليس هو القائل:

رهبـانُ مـدين والـذين عهـدتهم يبكـون مـن حـذر الفـراق قعـودا

لو يسمعون كما سمعتُ حديثها خـــروا لعـــزة ركعّـــاً وســـجودا

أبعده الله، فو الله لا يدخل علي أبداً.

وعندما قيل له إن "الأحوص الأنصاري" بالباب، قال: أليس هو القائل وقد أفسد على رجل من أهل المدينة جاريته حتى هرب بها منه:

الله بيني وبين سيدها يفر مني بها وأتبعه

فمن بالباب غيره؟

وعندما قيل له "همام بن غالب الفرزدق"، قال: أليس هو القائل يفتخر بالزنا:

هما دلياني من ثمانين قامةٍ كما انقض بازٌ ليّن الريشِ كاسره

وعندما قيل له إن بالباب "الأخطل التغلبي"، قال: أليس هو القائل:

ولستُ بصائمٍ رمضان عمري ولستُ بآكلٍ لحم الأضاحي
ولستُ بقائمٍ كالعبد يدعو قبيل الصبح حي على الفلاحِ
ولكني سأشربها شمولاً وأسجد عند منبلج الصباح

أبعده الله عني، فو الله لا دخل علي أبداً، ولا وطئ لي بساطاً وهو كافر.

إن الرواية طويلة ولا تنتهي عند هذا الحد، وقد وردت كاملةً في العديد من كتب التراث ومنها "المستطرف" للأبشيهي، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه، لكن الذي يهمنا هنا هو أن الموقف من الشعر صار بعد ظهور الاسلام مرهوناً بانصياعه وتبعيته لوظيفته التي يؤديها، لا بانحيازه إلى مقومات جمال النص، فالموقف الذي يتخذه الشعر من منظومة الأخلاق الجمعية التي أقرها الإسلام أصبح عاملاً له الأولوية في تقييم النص الشعري وتفضيله على سواه من النصوص، وذلك لأن الجمال كقيمةٍ مجردة تراجع درجةً إلى الخلف ليتقدم بدلاً منه الجمال كقيمةٍ تابعة لقيمٍ أكبر وأهم، ألا وهي قيم الحق والدين، فالشعر يصبح مثالاً يُحتذى إذا ما تكلمت

قصائده بما يراه الدين خيراً، ويصبحُ مكروهاً سيئاً إذا ما خالفت أبياته ما أقره الدين ودعا إليه.

إن اللغة نفسها، وهي زاد الشعر وأصله ومعدنه، تستقبل بعد الإسلام مفردات جديدة لم تكن تُعرف قبله، وتمنح لمفردات أخرى معانٍ لم تكن لها قبل الإسلام فينهل الشعر الجديد من هذا المنهل الذي أُتيح له، ويجد الشعراء أمامهم مخزوناً جديداً من الكلام، فالشعر أصبح يُعامل معاملة الكلام من حيث انصياعه لتقييم الكلام دون تقييم الشعر.

إن ألفاظاً مثل "المؤمن" و"المسلم" و"الكافر" و"المنافق"، قد اكتسبت خلفيات معانيها المستحدثة من الإسلام، فالعرب في جاهليتها لم تكن تعرف "المؤمن" إلا من إدراكها لمعنى الأمان أو الإيمان بمعنى التصديق، فأن تؤّمن على كلام فلان بمعنى أن تُصّدقه، أما كلمة "الكُفر" فقد كانت تعني عندهم الغطاء والستر، وقد كانت كلمة "المنافق" مجرد وصف لمسكن اليربوع، ففي لسان العرب أن المنافق " ما سمّي كذلك إلا لأنه نافق كاليربوع، أي دخل نافقاه ".

وكذلك لم يعرف العرب مفردة "الفسق" إلا في قولهم "فسقت الرَطبة"، أي خرجت من قشرتها، فكان تمثيل الخارج عن طاعة الله بالفاسق، أي كما تخرج الرطبة عن سلطة قشرتها المحتوية لها، ولله المثل الأعلى دائماً.

أما الصلاة، فلم تُعرف عندهم قبل الإسلام إلا بكونها مفردةً تعنى "الدعاء"، وإن عرف العرب في جاهليتهم الركوع والسجود، فلم يكونوا يعرفونه كما صاغه الإسلام بعد ذلك، بل عرفوه بمعنى أن الرجل إذا "سجد" فقد طأطأ رأسه وانحنى، ففي لسان العرب "أسجد الرجل": طأطأ رأسه وانحنى، بمعنى عجز البيت:

فقلن له: أسجد لليلى فاسجدا

ويعنى به أن صويحباتها قلن لبعيرها أن يطأطئ رأسه لتركبه ففعل.

ويصح على مفردة "الصيام" ما يصح على غيرها، فلم تكن العرب تعرف الصيام إلا على أنه "الإمساك"، لكن شريعة الإسلام طورت في مفهوم الصيام وزادت فيه حتى شمل ما نعرفه من نواهٍ وقيم ومستهدفات يطول شرحها لو أردنا لها الشرح.

وللعلامة "السيوطي" في كتابه القيم "المُزهِر في علوم اللغة وأنواعها" شرح مفصل واف عن هذه الألفاظ الطارئة على المجتمع الإسلامي الوليد، إذ أن هذه الألفاظ شكلت زاداً إضافياً أضيف إلى مخزون الشعر وأمده بالعون اللازم في مهمته الجديدة. (6)

هذا ما أصبح عليه الشعر بعد نزول الإسلام، على أن الأحداث السياسية التي عصفت بالمجتمع الإسلامي بعد الفتنة، وذلك التجاذب العنيف بين أطراف النزاع وتعدد المذاهب وتنوع الشيع، ثم انتهاء الأمر إلى بنى أمية في نهاية المطاف وبعده إلى العباسيين، وتلك الثورات العنيفة التي صحبت سنوات هاتين الدولتين، كل هذا الواقع السياسي المشحون لم يستثن الشعر من هيجانه، فاستعمله ورفع ألويته وحارب به، فكان لابد للشعر أن ينزع عنه تلك البُردة التي كساه الإسلام بها، وأن يعود كما كان شعراً لا يتقيد بقيد ولا يأتمر بأمر، ولا تسّيره سوى رغبة في عطاء أو رهبة من سوط أو نزعة الى تعبير، وعادت مقاييس تقييم الشعر كما كانت أيام الجاهلية، وتراجع الشعر عن كونه يمثل الترجمة الأمينة للواقع الديني إلى كونه مؤسسة مستقلة بذاتها يسيرها اقتناع صاحبها بما يعتنقه من مبادئ أو يراه من قناعات.

وهكذا عاد الشعرُ مجدداً إلى مكانه الأول، ليس من مشاغله أن يكون ناصحاً لأحد، ولا تشغله مهام الحفاظ على قيم معينة، بل أصبح تعبيراً شخصياً عن عقيدة قد تصح أو تفسد، أو انحيازاً إلى طرفٍ معينٍ أو حزب سياسي قد ينتصر أو يُمنى بالهزيمة، بل أن الذاتية في الشعر قد تطورت على ألسنة شعراء العصر العباسي لتغدو أكثر تخصصاً وانعزالاً عن ما حولها من أحداثٍ مشحونة صعبة عصية الاستيعاب، فصرنا نقرأ قصائداً كاملة تصف ثمرة يانعة أو تتغزل في ليلةٍ حمراء أو تتغنى بمحاسن رفاق سمر أو تفاصيل رحلة صيد.

عاد الشعر إذاً ممارسةً ذهنية تفسر أو تدافع عن موقف فردي، قد يتحدث بلسان صاحبه أو يترجم موقف جماعة، ولم تعد "نظرية" الجاحظ القائلة بأن "أحسن الكلام ما كان معناه على ظاهر لفظه "، لم تعد قانوناً يلتفت اليه أحد، فالمعنى تفوق على اللفظ، وصارت حروف الكلمة ضئيلة متواضعة إذا ما قورنت بحجم معناها، إذ أن عدم محدودية المعنى شكلت نقيضاً تاريخياً لالتزام المعنى القديم بمساحة اللفظ ودلالته، وقد كانت هذه "الثورة" الشعرية حدثاً كبيراً فتح الباب للمزيد من الأحداث الجسام بعده على مستوى جدلية

العلاقة بين الشعر ومناحي تطوره ومدى تقبله لاستيعاب الحاضر الذي فُرض عليه أن يعيشه ويعاصره.

إننا نرى "أبا نواس" مثلاً في بيته المشهور:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراءُ وداوني باللتي كانت هي الداءُ

إننا نراه وقد شق عصا الطاعة على انصياع الشعر للمعاني الظاهرة في مفردات كلامه، وانطلق يقود شعراء عصره في مسيرةٍ طويلة من التوغل في خيالٍ يليق فعلاً بالشعر، ويدعو إلى معانٍ لا نهائية بالقليل من الكلمات، فأنت تستطيع أن تستنسخ مئات الأخيلة والصور والأفكار، بل المذاهب، من خلال تأويلك لمعنى هذا البيت الذى يختلف تماماً عن مديح "أبي محجن الثقفي" للخمر، وهو الشاعر الذي ولد في الجاهلية وأدرك الإسلام:

إذا مُتُّ فادفني إلى أصل تروي عظامي بعد موتي عروقها
ولا تدفنني في الفلاةِ فأنني أخافُ إذا ما مُتُّ ألاَّ أذوقُها

المهم أنه صار يصدر عن وعي إبداعي شخصي، وينطلق من لحظةٍ أراد فيها الشعر أن يولد دون أن يكون راغباً في الخضوع

لمنظومة أخلاقٍ تلزمه بالدفاع عنها إذا ما أراد أن يكون مقبولاً من المجتمع.

بدون وعي إذن، ودون أن ينتبه أحد، صار الشعر تابعاً لمنظومة تعاليم جمعية تؤكد على الالتزام بالخط المرسوم دون زيغ أو اجتهاد حرصاً على ألا يقع الدين الجديد في مأزق التأويل من ألسنة رجالٍ حديثي العهد به، قريبي الأمد من عهود الكفر الطويلة.

كانت هذه المنظومة الجمعية قد أُعدت بمهارةٍ لتحفظ الدين من متاهة التأويل لكنها ودون قصد أوقعت الشعر في شباكها وأخضعته لنفس النمط الذي يرفض الابتكار وينأى عن الخيال، وهل ثمة شعر بلا روح الخيال الخلاقة؟

إننا نجد صحابياً جليلاً كابن مسعود ﷺ يوصي المسلمين بما ينأى بهم عن مجرد الشبهات:

((أيها الناس، لا تبتدعوا ولا تنطعوا ولا تعمقوا، وعليكم بالعتيق، خذوا ما تعرفون ودعوا ما تنكرون)) (7)

هذا ما أراده "ابن مسعود"، لكن الزمن يتغير والأفكار ليست دائماً هي الأفكار القديمة، ولعل من مفارقات الاختلاف أن نجد دعاة الرومانسية الحديثة يضعون ركائز أساسية لدعوتهم ويجعلون في أولها ((تحطيم القيود الكلاسيكية والرجوع إلى الذوق والعاطفة والوحي والإلهام ومحاولة التجديد ولو كان في ذلك خروج على المواضعات اللغوية والقواعد الفنية)) (8)

وكأن هذا (البيان) دعوة مناقضة تماماً لما أوصى به "ابن عباس" منذ ألف سنة مضت، ألم نقل أن الأفكار ليست دائماً هي الأفكار القديمة؟

لم تهنأ القصيدة العمودية إذاً باستقرارها القديم، وصارت مطالب دعاة التغيير تقض مضجعها ليل نهار، لكن أحداً لم يتوقف ليطرح السؤال المهم: هل نهدم بمعاول التغيير بنيان القصيدة الداخلي لنبني صرحاً يتكلم بلغة العصر؟ أم نحن نقوم فقط بحملة إزالة دون أن نفكر في كيفية ملء المساحات الخالية بعد ذلك؟

هناك سؤال آخر لم يُطرح آنذاك، هل ينبغي فعلاً إزالة القديم حتى يحق لنا أن نشرع في الجديد؟ وهل أن ممالك الشعر كممالك الحضارات القديمة، لا تقوم الحضارة إلا على أنقاض سابقتها؟

في الواقع، كانت هذه الفكرة بمثابة سلاح نووي مدمر بلغة هذا العصر، تفننت الحضارات القديمة في استخدامه، فلم تهدأ "روما" حتى حرثت أرض "قرطاجة" بالملح، وهذا فقط مثل وحيد حتى لا نمنح لتاريخ الحروب مساحةً قد تطغى على موضوع الكتاب، لكنها فكرة مدمرة لم ينجح حتى الدين في اقتلاعها من رؤوس أصحابها، فالمتمعن في التاريخ الإسلامي مثلاً يفاجأ بهذه الحتمية الممعنة في الإصرار على إفناء الآخر كشرط للوجود، فلا حياة لك إلا بموت الشخص الآخر، شخص قد يكون دولةً أو حزب سياسي أو رأي مخالف.

مساحة الحوار هنا معدومة، وكل الفضاء لآلة القتل الرهيبة التي لا ترتوي من دماء المعارضين.

نظريةٌ لم يصبها العطب حتى في أحلك الظروف، فهاهم العرب يقتحمون شمال إفريقيا للمرة الأولى بعد انتشار الإسلام، ويبذل

الفاتحون الأوائل جهداً جباراً من أجل أن تستقر الأوضاع ليبدأ العرب والأمازيغ بعد ذلك عصر الدول المستقلة في المغرب، لنفاجأ بعودة العقلية القديمة بكل تفاصيلها، إنهم يحرثون أراضي بعضهم بالملح وكأن روما وقرطاجة عادتا إلى الحياة بعد آلاف السنين.

إن "الموحدين" ينهضون لإقامة دولتهم، لكنهم يضعون لقيامها شرطاً أساسياً لا تراجع عنه، فلا دولة لهم دون أن تسقط دولة "المرابطين"، أما "الأغالبة" فيناصبون دولة "الأدارسة" العداء، فيما يتجاهل أمراء الطوائف في الأندلس أنهم يعيشون في أرض معادية ووسط أعداء متحفزين، فينهمكون في صراعات لا تنتهي، تأكل منهم الأخضر واليابس، وقبلهم كان "العباسيون" يترصدون الدوائر بالدولة الأموية حتى أطاحوا بها، ثم كان من بعدهم طوفان الدم والنزاعات بين ممالك قزمية تعض بعضها بجنون حتى يدركها الفناء دون أن تحسب له الحساب.

نفس الفكرة المدمرة اقتبسها هؤلاء في الشعر، فلا تطوير في بنية القصيدة العربية دون تفخيخ جسد القصيدة العمودية وتفجيره وبعثرته في شوارع المدن والساحات، كشرطٍ أساسي لتقوم دولة

"قصيدة النثر"، من قال أن روما لا تريد أن تحرث تراب قرطاجة بالملح من جديد؟

ولكن، لنترك صراع حضارات الشعر هذا لنرجع إلى صلب موضوع هذه المقدمة الموجزة، ولنسأل مجدداً: إلى أي حدٍ تأثر الشعر بانصياعه لمنظومة أوامر الدين ونواهيه؟ وهل ثمة حدود لما تبع هذا من تغيير؟

إن البعض قد وضع هذا التغيير في إطارٍ أراه مجحفاً بعض الشيء بحق المرحلة الجديدة، فأدونيس مثلاً يرى في كتابه القيّم "الثابت والمتحول " أن قدوم الإسلام قد جعل الإتباع غالباً على الإبداع ويرى أن: ((كون النبي والخلفاء الراشدين أول من نقد الشعر في الإسلام، ومعنى كون النقاد الذين أتوا بعدهم، علماء لغة ودين يوضح كيف أن الشعر أصبح أدباً، أى بياناً يعلّم ويهذّب يدعو الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح، ويوضح كيف أصبح مرادفاً للسنة، أي نمطاً من التفكير والتعبير والسلوك، موروثاً عن أسلافٍ يُعتبرون قدوةً ونموذجاً.)) (9)

إن "أدونيس" يرى هنا أن الإتباع هو الغالب، وبالتالي فأنه يقدم وبقدرته الفائقة على التحليل رؤيةً للشعر تنأى به عن كونه مؤسسةً إبداعية كانت تنتج مفرداتها في العصر الجاهلي، إلى صيرورته تقليداً منهجياً لإسلافٍ صالحين، وصورةً نمطيةً ليس بيدها أن تنتج اختلافاً من أي نوع، لأن المطلوب منها فقط أن تتبع، أي أن تكون تابعةً في كل شيء وليست متبوعة في شيء.

وإذا كان "أدونيس" مصيباً في استنتاجه بخصوص أن روح التغيير والنقد والبحث وإعادة النظر الدائمة في الأفكار والأوضاع السابقة والراهنة قد جعلت الحضارة الغربية تقوم على الحركة والتطوير، فيما كان التقليد والنقل والاعتماد على التفسير والمحاكاة سبباً في انطواء الحضارة العربية والحد من طموح الإنسان العربي بصفة عامة مكتفياً بالسلامة والبقاء في الظل، إذا كان مصيباً في هذه الخلاصة، جاعلاً من انصياع الشعر إلى منظومةٍ أخرى لا تعتني بجمالياته بقدر اهتمامها بوظائفه، فإن "عبده بدوى" في كتابه "دراسات في النص الشعري " يرى وجهة نظرٍ مخالفةٍ تقوم على أن الشعر في صدر الإسلام قد اقتحم بفضل الدين الجديد ميداناً فسيحاً لم يكن متاحاً له قبله، إذ أن الشعر العربي قبل الإسلام اعتاد على مساحةٍ

محدودة سمحت بها القبيلة التي فوضت الشاعر في أن يكون الناطق الرسمي باسمها فاقتصرت تعابيره ومضامين قصائده على تعابيرٍ ومضامين القبيلة، لكنه بعد الإسلام أبحر في عالم جديد كان من مضامينه أن تصدى لقضايا الغيب وفكرة الجنة والنار ومشهد سدرة المنتهى والعرش، وأنه حسب تعبير المؤلف كان مطالباً باكتشاف قارة جديدة داخل نفسه. (10)

وهكذا يرى "عبده بدوى" خلاف ما رأى "أدونيس"، فالأول قال إن الإسلام أتاح للشعر أن يقتحم عالماً عقلياً جديداً، عندما قدم له نظاماً إلهياً لم يكن قد عرفه من قبل، فكان صوت الوحي حافزاً لسماع أصواتٍ أخرى أكسبت هذا الشعر أرضاً جديدة لم تكن حقاً له من قبل، فيما رأى "أدونيس" أن الدين كان رقيباً على إبداع الدنيا، وأن باب الابتكار قد أُغلق بأوامر الإتباع ونواهيه.

اختلفت إذن الآراء، وتباينت وجهات النظر وتعددت، وهذا إبداعٌ في حد ذاته وإثراءٌ لروحٍ طالما أكد الإسلام على وجودها، وحرص على النفخ في روحها كي لا تموت.

ولكن، وما دمنا قد ذكرنا التعددية في مقدمتنا هذه، فهل كانت ميزةٌ للشعر تعددية الآراء فيه؟ أم أن لتعددية لهجات العرب وتنوعها واختلافاتها ميزة أكبر تناسلت على مر السنين لتنتج في نهاية المطاف هذا "الشعر الشعبي" الذي نحن بصدد تناول وجعه المستبد في هذا الكتاب؟، وهل يمكن لنا أن نعثر على إجابةٍ لهذا السؤال قبل أن نتمعن أكثر ونغوص بعض الشيء في بعض التفاصيل؟

إن هذا يستلزم أن نتعرض بعد الحديث عن الشعر على إطلاقه إلى الحديث عن لغة الشعر ذاتها، الشعر العربي الذي كان يُنشد في ذلك الوقت بلهجات العرب على اختلافها في الكثير من وجوه اللغة كالإدغام والإعراب والوقف والزيادة والإمالة والتذكير والتأنيث وغيرها من الوجوه الأخرى.

إننا نجد أن "السيوطي" يورد حديثاً مفاده أن "عامر بن الطفيل" قدم على رسول الله، "فوثّبه وسادة"، أي "أفرشه" إياها، وهذه إشارة إلى لغة "حمير" التي تقول للقائم: ثب، أى بمعنى: أقعد.

إلا أن تعدد اللهجات لم يكن يوماً بمشقةٍ على الشعر، بل منحه من الروافد ما أغناه عن السؤال، حتى أن لغوياً قديراً مثل "أبو العباس ثعلب" يبنى كتابه " فصيح الكلام " على عدة أبوابٍ هي على التوالي: باب المجمع الذي لا علة فيه ولا اختلاف في بناءٍ أو حركة، وباب ما فيه لغتان أو أكثر كقولهم "بغدان" أو "بغداد" وباب ما فيه لغتان أو ثلاث أو أكثر من ذلك كالحَصاد والحِصاد، وكلها صحيح. وباب ما فيه لغة واحدة انساقت إلى أخطاء المولدين في النطق فأصبح الخطأ فيها سارياً شائعاً على ألسنة الناس مثل قولهم: أصرفَ اللهُ عنك المرض، وما شابه ذلك.

التعدد إذاً مصدرُ ثراءٍ وليس محلُ خلاف، وإذا كان "السيوطي" قد شهد لثعلب في كتابه فصيح الكلام، فأنه يورد شهادةً بالغة القيمة لابن هشام يقول فيها إن العرب كان يُنشد بعضهم شعر بعضن وكان كل منهم يتكلم على فطرته التي يعرفها وتعرفه، وكان ذلك مصدر كثرة الروايات في أبيات الشعر.

إن اللغة الواحدة تستوعب اذاً لهجاتها العديدة، ولعل ما يرويه "السيوطي" عن "الأصمعي" عن اختلاف رجلين في نطق اسم "الصقر" ينهض دليلاً على هذا، فقد ذكر أن رجلين اختلفا في

الصقر، فقال أحدهما إنه بالصاد، وقال الآخر إنه بالسين، فاحتكما إلى أول وارد عليهما، فما كان حكم الرجل إلا أن قال: إنه الزقر.(11)

ورغم أن لهجات القبائل كانت تحوي في داخلها الكثير من الاختلاف، إلا أن لهجة قريش أضحت الأكمل من بينها بفعل اختلاف العرب إلى البيت الحرام وهناك، كانت اللهجات تمتطي ألسنة القوم فتختار منها قريش الأصلح متجنبةً كشكشة ربيعة ومضر في اتباعهم كاف الخطاب بالشين، وكسكسة ربيعة ومضر أيضاً في إبدالهم كاف المذكر سيناً تمييزاً لها عن المؤنث، وعنعنة قيس وتميم وأسد في إحلالهم العين محل همزة البدء، وفخفخة هُذيل بإبدالهم العين محل الخاء، وعجعجة قُضاعة بجعلهم الياء المشددة جيماً.

وقد كانت للعرب قبل الإسلام الكثير من المفردات التي أخذت بعده معنى جديداً، وقد أبدع الدكتور "شوقي ضيف" في كتابه "العصر الجاهلي" في التقاط بعضها للدلالة على هذه الحقيقة عندما تعرض إلى لفظة "الآدب" التي وردت في بيت لطرفة بن العبد:

نحن في المشتاة ندعو الجفلى لا ترى الآدب فينا ينتفر

إن "ابن العبد" يفتخر بكرم قومه قائلاً إنهم في عز برد الشتاء يقومون بتوجيه الدعوات العامة لكل من يرغب في الطعام حتى أنك لا ترى "الآدب" وهو صاحب الدعوة إلى الطعام، لا تراه يفضل أناساً على غيرهم فالكرم هنا بلا حدود.

"الآدب" هذه مفردة صمدت للثورة الاجتماعية الكبرى بعد الإسلام، وأصبحت فيما بعد وقد اكتسبت معنى يدعو للتهذيب والإصلاح عندما وردت في حديثٍ للرسول عليه الصلاة والسلام:

((أدبني ربي فأحسن تأديبي))

ويبدو أن معنى "صاحب دعوة الطعام" وهي الهدف الأصلي للكلمة قد تراجعت أمام المد الإسلامي الكبير، وفقدت نهائياً معناها لصالح المعنى الجديد، إذ أننا نجدها في بيت لشاعر مخضرم هو "سهم بن حنظلة":

لا يمنع الناس مني ما أردتُ ولا أعطيهم ما أرادوا حسن ذا أدبا

ليس هذا إلا قليل من كثير، وللراغب في الاستزادة أن يطالع "الفراء" و"الثعالبي" و"المفضل" وغيرهم من علماء اللغة ليكتشف أن الشعر الجاهلي الذي كان يُنشد في زمنه، كان في واقع الأمر شعراً يخضع للهجات العرب المتباينة، على أن هذا التباين لم يكن يشكل حالة انغلاق تمنع التواصل والذيوع، فامرؤ القيس كان من كِندة، و"طرفة بن العبد" من ربيعة، و"عنترة" من بني عبس، و"زهير" من مزينة و"عمرو بن كلثوم" من تغلب، و"الحارث بن حلزة" من بكر، و"لبيد" من قيس وكلهم كانوا شعراء الساحة المفوهين في ذلك الوقت على اختلاف فتراتهم الزمنية وكانت الركبان تسير بأشعارهم، فهل يجوز لنا أن نقول أنهم كانوا شعراء عامية؟

إن هذا السؤال سيكون مدخلنا إلى موضوع هذا الكتاب، فلم نكن لنجرؤ على طرحه مالم نكن نعرف أن لغة العرب الفصحى في ذلك الوقت كانت هي اللغة التي يتحدثون بها في مجالسهم ويعلمونها لأبنائهم في البادية صافيةً خالصةً من شوائب الاختلاط وشبهة النحل، وإذا كان العربي ربما تكلم بلفظةٍ ليست فصيحة فأنه لا يفعل ذلك في لغته، أي أن الفصحى كانت هي العامية في ذلك الوقت مع اختلاف اللهجات بين القبائل.

وقد أشارت العرب إلى أن "الفَصح" هو "خلوص الشيء مما يشوبه"، ويقول "الراغب" في "المفردات" إن أصل هذه الكلمة كان في اللبن، إذ أنهم كانوا يقولون عنه إنه أفصح إذا ذهبت عنه الرغوة، كما جاء في قول الشاعر:

ولم يخشوا مصالتةُ عليهم وتحت الرغوةِ اللبنُ الفصيحُ

على أن اختلاف العرب الى أسواق قريش وبيتها الحرام جعل من اللغة العربية كياناً واحداً استوعب لهجات القبائل على تعددها، وأمد اللغة بعشرات المفردات للاسم الواحد، وكانت العرب تتكلم فيما بينها بلغة الشعر ذاته، أي أن الشاعر العربي في ذلك الوقت كان شاعراً شعبياً بمعنى الكلمة، حتى أن الأعرابي البسيط السائر على سجيته كان يُحكّم في الشعر، ويُعتد برأيه في التفضيل بين الشعراء.

لم تكن القصيدة إذاً تتحدث إلا بلسان الناس في الشوارع والأسواق، ولم يكن الشاعر إلا شاعراً شعبياً يتناقل الجميع أبياته ويتداولون معانيه بالمدح أو الذم. ويكفي أن نشير هنا إلى أن المساجد كانت في صدر الإسلام محلاً لمجالس الرواة وهم

يسردون على مسامع الناس الأحاديث والأشعار التي تخدم مواعظهم فيما تخصصت جماعات بعينها في رواية غزوات الرسول وما يتعلق بها من أشعار كجماعة "أبان بن عثمان بن عفان"، وتخصصت جماعات أخرى برواية أخبار العرب، ولم يكن الشعراء الإسلاميون أنفسهم بمنأى عن هذا التيار المنحاز إلى الاتصال بالماضي، فقد كانوا يعنون برواية الشعر الجاهلي لينهلوا من قوة لغته وخصوبة ألفاظه حتى أن شاعراً فحلاً كالكميت يصبح راويةً للشعر القديم، ولا يخرج "الفرزدق" نفسه وهو من هو بأهميته وفحولته عن هذه القاعدة مفتخراً بالذي كان:

وهب القصائد لي النوابغُ إذ مضوا ... وأبو يزيد وذو القروح وجرولُ

والفحل علقمة الذي كانت له ... حُلل الملوك كلامه لا ينحلُ

وأخو بني قيس وهن قتلنه ... ومهلهل الشعراء ذاك الأولُ

والأعشيان كلاهما ومرقش ... وأخو قُضاعة قوله يتمثلُ

وأخو بني أسد عبيد إذ مضى ... وأبو دواد قوله لا يتنخل

وابنا أبي سلمى زهير وابنه ... وابن الفريعة حين جد المقول

كان هذا في زمنٍ مضى، لكن الأحداث الجسام التي مرت بالعرب بعد نهاية الدولة العباسية، وتوالي الغزاة على المنطقة، وتوافد الألسنة الغريبة عليها والانقسامات السياسية الكبيرة بين أقطارها، واختلاف الأحوال بين مشرقها ومغربها وشمالها وجنوبها، ومروها بعصر اضمحلالٍ طويل بدأ من اجتياح "جنكيزخان" لفارس، ثم تدمير "هولاكو" لبغداد، ثم سيادة المماليك وانتقال مراكز الحضارة من عاصمة إلى أخرى، وسيادة بنو عثمان بعد المماليك، ثم تفطن الأوربيين إلى إمكانية السيطرة على هذه الرقعة الكبيرة من الجغرافيا التي تمر بحالة انعدام وزنٍ يجعلها غنيمة سهلة لمن يفكر بالاستحواذ وينشغل بالسيطرة، فكانت مرحلة الاستعمار الأوربي في الشرق والغرب، ومن المحيط إلى الخليج، ثم الثورات العربية المتتالية، إلى ما نعرفه اليوم من وضع سياسي راهن.

كل هذا التاريخ الطويل من الشد والجذب، كان له أكبر الأثر في أن تصبح اللهجات المتعددة هي الغالبة على لغة الخطاب اليومي بين الناس، واقتصر دور العربية التي كانت سائدةً في الماضي على أن تصبح "لغة فصحى" لا يتكلم بها القوم إلا في المناسبات

الرسمية، ولا يكتبون بها الا على صفحات الجرائد أو يملؤون بها بطون الكتب.

وحتى هذا الانجاز الصغير، لم يكن ليتحقق لولا أن لغة القرآن الكريم كانت هي العربية، إذ أن هذا الكتاب العظيم المقدس قد أسدى للعربية خدمةً لا تقدر بثمن عندما حفظها من الضياع، فانتصرت على قرون التخلف والانحطاط عندما ظلت على قيد الحياة باقيةً على ألسنة معلمي القرآن وفقهاء الزوايا.

ورغم الكثير من الخلط الذي شاب فروع اللغة في مطلع القرن الماضي بفعل هذه الظروف التاريخية الصعبة، واقتصار الكتّاب على اتباع الأساليب اللغوية التقليدية المملة، وتقليدهم لمقامات الحريري، أو محاكاتهم لأساليب كبار الكتاب القدماء كالجاحظ و"ابن المقفع" و"ابن خلدون" وغيرهم، رغم كل هذا فإن اللغة العربية ظلت موجودة حاضرة في الأذهان، لكنها لم تتمكن بعد من استعادة مكانتها القديمة لتصبح هي اللغة المحكية التي تجري على ألسنة الناس، ويبدو أنه سيمر وقت طويل جداً قبل أن يتحقق ذلك.

اذاً فإن اللغة العربية لم تعد هي لغة الخطاب اليومي كما كانت، ويبدو أن لهجات القبائل قد عادت من جديد لتصبح هذه المرة سائدةً في غياب الفصحى عن الأسواق ومجالس الأحاديث، فسيطرت العامية على مقاليد الأمور، وبالتالي أصبح الشعر السائر على ألسنة الناس هو الشعر الشعبي الذي نعرفه اليوم.

إلى هنا سأتجرأ وأنهي هذه المقدمة، فقد ظلت ممسكة بيدي تقودني إلى المزيد حتى صرت أخشى منها على موضوع الكتاب، فكان لزاماً أن أضع لها حداً قبل أن تطغى وتسود فتصبح هي الكتاب بدلاً من الكتاب ذاته.

الشعر الشعبي.. لماذا هو السائد الآن في ليبيا؟

((الشعرُ نكتة قد تلفظ النار والدما))

قد تبدو هذه العبارة المشحونة لإبراهيم طوقان معبرةً بشكل ما عن ما يمتلكه الشعر من قدرةٍ على التشكل، فهو بهذا المعنى يستطيع أن يقترب، أن يجاور الذات الإنسانية عن طريق الاندماج في مشاغلها والتوحد مع نسيجها الخاص ولو استلزم ذلك أن يغوص الشاعر في التفاصيل حتى الدقيقة منها والهامشية مادام هذا الغوص يساعده على الاقتراب أكثر.

الكثيرون سلكوا هذا السبيل، جعلوا من الشعر نكتةً أحياناً، لكنها نكتة تبعث على البكاء، أصبح الشعر بالنسبة لهم عدسةً مكبرة تضخم مشاهد الوجع اليومي وتنقل المعاناة "على الهواء مباشرةً " بلغة القنوات الفضائية هذه الأيام.

وإذا كان "الحطيئة" قد استدر عطف الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ بأبياته المشهورات عندما تورط في قضية هجاء و"قذف علني" بالمعنى السائر اليوم:

ماذا تقول لأفراخٍ بذي مرخ زغب الحواصلِ لا ماءٌ ولا
ألقيت كاسبهم في قعرِ فاغفر عليك سلامُ اللهِ يا

إذا كان الترياق قد نجح مع عقلية مخلصة لعقيدتها كعمر، عقلية ترفض حتى مبدأ المساومة الذي لا تستقيم السياسة إلا به، فكيف بالترياق إذن مع بقية الناس؟

لم يكن الشعر مجرد نصيحة، درسٌ في الأخلاق قد يبعث على الملل وقد ينجح في موعظته أو لا ينجح، كما كان يفعل "عمر بن الوردي" في لاميته:

اهجر الخمرة إن كنت فتىً وقل كيف يسعى في جنونٍ من عقل؟

لقد اختار الشعراء للاقتراب درباً آخر، إنهم يجعلون منه كما قال "طوقان" نكتةً تلفظ النار أو الدم، ومع هذا التناقض كان النجاح.

لقد كان الشعر أحياناً ناقوساً يدق ليبعث بالندم يعض بنابه الضمائر ويبعث النائمين على الاستيقاظ إذا ما طال بهم النسيان:

أترجو أمةٌ قتلت حسيناً فاعةَ جدهِ يوم الحسابِ؟

إن هذا البيت المشحون برائحة الحسرة، الذي يطرح سؤالاً غاية في الخطورة غنياً باحتمالات التأويل ونظريات التفسير المتداخلة، ورغم أنه مجهول النسب فأنه ينهض دليلاً على عدم حيادية الشعر إذا ما تعالى وقع الأحداث الصاخبة فالنكتة هنا تلفظ الدم وتعيد من جديد ذكرى مغمسة بالوجع القديم.

ولكن، أما كان الأجدر بالقصيدة العمودية أن تحتل مكانها بدلاً أن تتخلى عنه للشعر الشعبي؟ لماذا إذن فقدت القصيدة العمودية الآن هذا السحر؟ وكيف ابتعدت بمسافة كبيرة عن أقرب المتلقين؟ وبأي عذر سجنت نفسها في قاعات الأمسيات الشعرية مكيفة الهواء، والتي لا يتجاوز عدد حضورها أصابع اليدين معاً؟

إننا نعثر على أولى علامات التباعد بين المتلقي والقصيدة العمودية في أبيات مشحونة للبحتري يبدو فيها محتجاً ومنفعلاً ومتوتراً إلى الحد الذي لا يمكن تجاهله:

أهزُ بالشعر أقواماً ذوي وسنٍ في الشعر لو ضربوا بالسيفِ ما
علّي نحتُ القوافي من مقاطعها وما علي إذا لم تفهم البقرُ

هناك إذاً من "لم يفهم"، حدث هذا للمرة الأولى منذ أيام المهلهل سيد ربيعة

((ومهلهل الشعراء ذاك الأولُ))

وهذه إشارةُ إنذارٍ خطيرة كان الأجدر بهرمٍ كبير من أهرام الشعر العربي أن يتصدى لها بدلاً من مجرد وصف العاجزين عن فهمه بأنهم "بقر".

إن الشتائم هنا لا تقدم حلاً لائقاً بمشكلةٍ من هذا الحجم، بدليل أن الأمر نفسه يتكرر في العصر العباسي الأول بسؤالٍ وجهه المتلقي إلى "أبي تمام" مفاده " لماذا لا تقولُ ما يُفهم؟"، ولم يكن "أبو تمام" بأفضل حالٍ من البحتري عندما رد التحية بأسوأ منها: ((ولما لا تفهمون ما يُقال؟))

من هذه النقطة بالذات يلتقط مؤيدو الحداثة طرف الخيط، ويقولون إن القصيدة العمودية قد فقدت مبرر وجودها بتأثير التغيرات الكبيرة التي طرأت على المجتمع العربي، كل ما تحت شمس العرب كان يتغير، الأفكار الجديدة، والمعارف الوافدة من البلاد المفتوحة، ومئات الأجناس التي اعتنقت الإسلام، والترجمات

الفلسفية التي نقلت عن اليونان والفرس، وما نتج عن ارتباط الفلسفة بالأدب واقتحامها ميدان الشعر دونما استئذان.

كل هذا الطوفان كان قد اجتاح الحياة العربية التي طالما اطمأنت للثبات وتعايشت مع نمطية محددة بهوامش معروفة لا مجال لتحيد عنها في أي اتجاه، لكن الحواضر العربية الكبيرة التي نمت بعد ذلك كبغداد ومن قبلها دمشق، أضحت عواصم عالمية بلغة هذا الزمان، وصارت ملتقى لتجمع أجناس من كل بقاع الأرض تختلف لغاتها وثقافاتها ونواياها أيضاً، لذلك كان لا بد من الدماء الجديدة أن تجري في عروق الدولة التي تأهبت لتصبح إمبراطورية شاسعة تحاكي امبراطوريتي الفرس والروم.

إن القادمين الجدد يدخلون الإسلام، ومعهم ثقافاتهم التي لا تشبه في شيء ثقافة الأقدمين، هناك فلسفة آسيا العريقة، وهناك مساحة التأمل الرهيبة لحكماء "أقصى الأرض" بمفهوم ذلك العصر، الصين والهند والسند وما وراءهما.

"ثورة التأمل" هذه كانت تنعكس بهدوء وتمكن على الشعر، فينهمك شعراء العصر العباسي على وجه الخصوص في استيراد

تلك المفاهيم العميقة وتوظيفها في قصائدهم فتبدأ الهوة الصغيرة في الحدوث، تحدث أولاً ثم تتسع لكنها لا تجد من ينتبه لما يحدث فكان هذا أول الغيث، لم يكن أول غيث هزيمة القصيدة عمودية قطرة، بل كان لحظة تأمل في بال فيلسوف عاش في "أقصى الأرض" ومات هناك أيضاً، التقطها شاعر منبهر، وسخر لها متن قصيدته، فكان أول الغيث "فلسفة".

إن المناخ الجديد يجعل حتى الأعمى يبصر، ويصرُ على دعوة غيره ليبصروا فها هو "بشار بن برد" يخلع عن عينيه ثوب العجز وينطلق هاتفاً بمن معه:

شفاء العمى طول السؤال وإنما تمام العمى طول السكوت على الجهلِ
فكن سائلاً عما عناك فإنما دُعيت أخا عقلٍ لتبحث بالعقلِ

لا أحد يريد أن يفوته العرس إذاً، الكل يدعو إلى البحث، والكل يطرح الأسئلة والكل يشكك في كل شيء، ووسط هذا الزحام كانت أزمة التغريب تتشكل بهدوء للمرة الأولى عن سابق تصور وتصميم، فأينما وجد العسل كان دائماً ثمة من يدس فيه السم.

لا شيء نأى عن الشك، فها هو "المتنبي" يدخل السباق ببيتٍ أثار حفيظة عدوه "ابن جني":

تمتع من سهادٍ أو رقاد ولا تأمل كرى تحت

فان لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك

يتأمل "ابن الجني" البيت فيستبد به الشك قائلاً: ((أرجو ألا يكون أراد بذلك أن نومة القبر لا انتباه لها)) (12)

الحداثة هنا ليست في اللفظ، فالمتنبي هرم كبير من أهرام الشعر واللغة معاً لكنه يخالف "مألوف ما اعتاده الناس"، ليس بلغته وإنما بأفكاره، من هنا نفهم معنى أن يواجه بيته بالدهشة أولاً وبالاستنكار في نهاية المطاف.

إن المحظور الديني ينهض من جديد بوابةً يُفتش فيها الشعر وتُفحص على مدخلها أمتعة القصيدة، وكأن ذلك الموقف القديم ينهض مجدداً من قبره، عندما أنشد "لبيد":

ألا كل شيء ما خلا الله باطلُ وكل نعيمٍ لا محالة زائلُ

فكان أن نهض له إعرابي متحمس قائلاً:

((كذبت، إلا نعيم الجنة فإنه لا يزول.))

ولكن، مالنا والخوض أكثر في تفاصيل قد تنأى بنا عن عنوان نريده؟ وإن كانت تمدنا بالزاد لمواصلة الكتابة وعرض الفكرة من كل جوانبها، وذلك لأن قدرات الشعر على تجاوز العراقيل أصبحت تتفاوت، ولعل الشعر الشعبي أصبح "خبيراً" بحكم اقترابه من الناس، في هذا المجال، إلا أن هناك عامل آخر قد يفوقه أهمية في تفسير ما حدث.

إن انقضاء عصر الشعراء الكبار قد يقدم بعضاً من الإجابة، لكنه أيضاً لا يجيب على كل شيء، فلعل طغيان أسلوب حياة جديدة ترفض النمطية ولا تهادن السكون ولا تعترف إلا بالسريع العاجل ولا تتفهم إلا العابر كلمح البصر، لعل هذه الحقائق "المتعجلة بدورها" تقدم طرفاً آخر من الجواب لكن هذا أيضاً ليس كل شيء.

لعلها إذن الهزيمة الكبرى التي حاقت بالأمة بأسرها، هزيمة الحضارة والتاريخ والموقف والزمن بأسره، ولما كانت القصيدة العمودية جزءًا من الماضي والتاريخ والموقف والزمن، فأنها ملزمة

أيضاً بالتراجع مع المتراجعين، وبأن تدفع فاتورة الانكفاء كغيرها من المفردات السابقة الذكر والتي دفعت بدورها ثمن كل خطوة تراجعت فيها وثمن كل معركة خسرتها.

إن "أيمن اللبدي" في كتابه "الموسيقا الداخلية في النص الأدبي وأزمة قصيدة النثر العربية "يلفت النظر إلى نقطة غاية في الأهمية تقول إن "أدونيس" و"الخال" عندما ردا على "نازك الملائكة" قولها بأن قصيدة النثر هي " كلام فارغ وركام نثري لا معنى له، " فإنهما احتجا بأنه إذا كان هذا الاتهام صحيحاً فلا معنى إذن لتقدير شعراء عظام مثل "رامبو" و"لوتر" و"بامون"، لأنهم وحسب نازك يكتبون ركاماً نثرياً لا معنى له.

إن "اللبدي" يلتقط طرف الخيط من خصوم "نازك" ليلاحظ أنهم لم يستعينوا عند دفاعهم عن قصيدة النثر بأمثلة شعرية عربية، بل أنهم استعانوا بشعراء غربيين ليدافعوا عن قصيدة نثر يقولون إنها عربية!

انكفأت القصيدة العمودية إذاً والأسباب بلا عدد، لكن الشعر الشعبي ينهض حاملاً الراية، في ظل عدم قدرة النص الحديث على

احتلال موقع القصيدة العمودية، لأسباب هي الأخرى بلا عدد أيضاً.

وإذ نحاول الاقتراب بعض الشيء من كنه هذا العجز الذي اتسم به النص النثري الحديث فإننا نقرا معا هذا النص:

أقف على شرفات الكون
الدنيا غارقة في صمت
وسكون
الشمس تغفو
تنام... في راحة يدي
تحلم...
أبحر مع الرياح الهادئة
عابرا أقاصي السماء
وسط النجوم التي لا تهدأ
ولا تغمض أبدا..

إنه نص داخلي محض، يعتني جيداً بتفقد غرف النفس المغلقة الحصينة، ويتجول كما شاء في تقاطيع الملامح التي تشكل بنية

الروح، لكنها بنية روح صاحبها، ولكنها رحلة تجوال داخلية في غرفٍ مغلقة، والشيوع يريد غرفاً مفتوحة وفضاءً فسيح، ربما لهذا حدث ما حدث، وربما لهذا وجدنا الشعر الشعبي ينتهز الفرصة ليعتلي خشبة المسرح.

إنه حتى لا يتورع عن الاقتحام، عن التوغل بجرأة متعرضاً إلى مواضيع بالغة الحساسية في تاريخ الأمة ومنها بالتحديد فاجعة كربلاء جاعلاً نكتة الشعر تلفظ الدم من جديد:

تمنيتني في الفين فوق أحصنة نهار كربلا وانجيه قبل ايجنه

إن "عنصيل البرعصي" هنا يتمنى نفسه منفذاً للحسين قبل أن يفتك به الغادرون مقبلاً على صهوة جواده صحبة ألفي فارس يمنعون التاريخ من كتابة صفحة سوداء في تاريخ أمةٍ مهزومة.

لا شيء إذن بعيد عن هيمنة الشعر الشعبي، فمنذ بدايات الرواد المجهولين الذين أعطوا نصوصهم البليغة بلا ثمن وبلا اسم أيضاً هديةً مجانيةً لما صار يعرف في الأدب الشعبي ب "صوب خليل" مسجلين أروع القصائد والأبيات، حتى ظهور الأسماء الكبيرة المغلفة بهالة الغموض والجلال أيضاً مثل "أحمد قنانة" و"عبد

المطلب الجماعي" و"التايب بو ياسين"، ثم ظهور النوابغ مثل "حمد بالحمد" و "عبد السلام الحر" و "أحمد ارميلة" وغيرهم من قافلة الفحول، وحتى تأصل الشعر الشعبي في وجدان الناس على أيدي مدارس الشعر التي أسسها شعراء موهوبون بالسليقة وفحول بالفطرة بحيث صرنا نتحسس وجوداً واقعياً لا يمكن إنكاره لمدرسة الشعر في "اجدابيا"، ومدرسة الشعر في "الجبل الأخضر" ومدرسة مماثلة في "الابيار"، وأخرى في "البطنان"، تنهض كل منها على أكتاف شعراء مجيدين صاروا اليوم بمثابة "نجوم شباك " تكفي أسماؤهم لجذب الآلاف من المتابعين سواءً في الأفراح الشعبية أو جموع الباحثين في الأسواق والأنترنيت عن تسجيلات مسموعة أو مرئية لهم.

يمكن القول إذن إن تحول الناس عن الفصحى الى الحديث باللهجة قد سحب البساط من تحت أقدام شعراء الفصحى، على أن هذا ليس السبب الوحيد، إذ أن غياب الشعراء الكبار عن الساحة ساهم في انصراف الناس عن القصيدة التقليدية إلى غيرها، فانحسار زمن الأسماء الطاغية على اهتمام الناس جعل من أبيات الشعر بضاعة تفتقر إلى الرواج، فقد مضى العهد الذي كانت فيه

أبيات "بشار بن برد" منشوراً إباحياً وسياسياً يُحسب له ألف حساب، حتى أن النساء كن يقرأن شعره خلسةً في البيوت، فيما كانت أوامر "المهدي" تقضي بمنعه من الشعر.

على أن قلة الكبار لا تعني غيابهم تماماً على الساحة، فعلى الدوام كان الكبار يتواجدون، لكنه تواجد متقطع خجول، بالإضافة إلى أنه كان محكوماً بظروف سياسية واجتماعية تدفع إلى الخلف ولا توحي بغير التراجع المحكومة به أمة بأسرها.

الفصحى إذن في تراجع، والعصر المتأرجح بين الاضطرابات والاحتلال والانتداب وانحسار التعليم وهجران المدارس ودور العلم وانقطاع السبل بمراكز الحضارة وتحولها إلى شبه حواضر بعد أن كانت منارات إشعاع علمية طاغية، كل هذه الأسباب أدت إلى أن تصبح اللغة الفصحى ترفاً لا لزوم، وضرورة لا تلزم سوى للمناسبات الرسمية والقاعات المكيفة بزوارها المتأنقين، ولكن، هل يجوز لي بعد هذه المقدمة البسيطة أن أطرق الآن باب الشعر الشعبي الذي يبدو أنه أخذ بزمام المبادرة من شاعر الفصحى، ربما لأنه استغل فارق "المسافة" بين المحكي المباشر و"المكتوب"

الذي يحتاج إلى تعليمٍ مناسب وثقافة قراءة حتى يمكن الوصول إليه.

إن الشعر الشعبي لا يوفر جهداً في سبيل الوصول إلى مبتغاه، إذ أنه يتقرب إلى المتلقي مرتدياً أحياناً نفس عباءة الفصحى من ناحية المعنى والمضمون إلا أن درب الوصول يختلف.

إن "أبا دلامة" يهجو نفسه منذ ألف سنة مضت تقريباً بهذه الأبيات:

ألا أبلغ لديك أبا دلامة ... فلست من الكرام ولا كرامة

إذا لبس العمامة قلت قرداً ... وخنزيراً إذا نزع العمامة

جمعت دمامةً وجمعت لؤماً ... كذاك اللؤم تتبعه الدمامة

فان تكُ قد أصبت نعيم دنيا ... فلا تفرح، فقد دنت القيامة

لكن شاعراً شعبياً آخر من شعراء "الجبل الأخضر" يسير على نفس المنوال، إلا أنه يربأ بنفسه عن المهانة، ولا يتورط في فعل تسفيه كيانه مثلما فعل سلفه، ورغم أني لم أعرف إلى الآن هويته، إلا أنه، كما يبدو من أبياته، من طينة شعراء فحول يفخر بهم الجبل

الأخضر، وهو يدرك بحس الشاعر فيه أن لعبة تسخير تواضع الشكل الخارجي للعاشق لتبيان التناقض مع سمو جمال المعشوقة هي لعبة محببة للمتلقي، لكنه يرفض بالطبع أن يظلم جانب الإنسان فيه بتسفيه قيمه الإنسانية على حساب موضوع العشق، لذلك نراه يقدم هجائه للخارجي فيه باللهجة العامية مصوراً يأسه من التفات معشوقته الجميلة إليه:

سمحة ونا ملوي اطناشر لية
أوجهى وزولي كيف زول السايل
لو سمح من قدام لو شخصية
ولا من ورا مرطوز عيل خايل
إلا اتقول تايق في غدير اميه
منظر ايخوف موش قولة قايل
وهى ريم جازي في هشاش
الخالق امزوقها ابكل مسايل

الهجاء هنا ليس إحساساً بالعجز، بل أنه وبشكل آخر استعراض لفتنة الشعر الذي يمكن بواسطة مواطن الضعف في العاشق أن يصل إلى معقل القوة في المعشوق شيء مثل حصان طروادة الأسطوري يمكنّك من اقتحام الحصن الحصين بلعبة من خشب.

إنه هنا يقارن بين قبحه وجمالها، لكن المقارنة هنا في غاية الذكاء لأنها لاستدرار العطف وللمزيد من الاقتراب، إن حصان طروادة هنا يحيا من جديد ولو بعد ثلاثة آلاف عام:

إلا اتقـول تـايق في غـدير اميـه
منظـــر ايخـــوف مـــوش قولـــة قايـــل
وهـــى ريم جـــازي في هشـــاش
الخـــالق امزوقهـــا ابكـــل مســـايل

في هذا المجال يبرع الشعراء الشعبيون بشكل عام، وكأنهم قد عثروا فجأة على كنزٍ مطمور وصاروا يبرعون في إنفاق ذهب الكلام للمزيد من الغواية.

إننا نجد شاعراً آخر وقد عثر بدوره على كنز الغواية هذا مسخراً موهبته الفذة في التقاط مشهد يومي عابر يتعلق بتفاصيله الكادحون البسطاء الذين يقاتلون لانتزاع لقمة العيش ويخلق من هذا المشهد صورة شعرية في منتهى الروعة والبساطة معاً.

إن "سليمان بو خليل العريضة"، الشاعر الفحل المُجيد، لا يجد في معرض رده على رفيق عمره الشاعر المذهل الرائع النقي "ادريس

الشيخي" إلا أن يلتقط بعينٍ فاحصة مشهداً يأخذ بألباب العامة من الناس مصوراً به لحظة مرور المعشوق ببال العاشق:

امعـــاه نـنـــدمج لحظـــات كـــي المنـــام
عليـــه ننتبـــه مـــن خلوتـــه واســـكوته
بعيـاط مـــن امعـــاه اشـــوال فيـــه احطـــام
وايقـــــول ويـــــن اتريـــــد هالتيوتـــــه
اكـــــراوي ونـــــا مالقـــــل مانلتـــــام
بعرقـــي خـــير مـــن لقمـــة اتجـــي مشـــحوتة
اتبـــان مـــن بعيـــد انكـــان صـــار ازحـــام
اتكـــركش علـــى قـــوت العويـــل وقوتـــه
حـــــتى وهـــــي تنـــــدف لاقـــــدام
الحمـــــرا ولا ولعـــــت امعـــــا صـــــالوته
فيهـــــا اتقـــــول امفجـــــرين الغـــــام
اتبـــــان مـــــالجلاوي الاربعـــــة امخروتـــــه

إنك وبشيء من التأمل تستطيع أن تعثر في هذه الأبيات على ثروة من المبادئ الراسخة التي تؤمن بها الذاكرة الشعبية، لعل من أهمها أن لقمة العيش لا تحلو في الفم إلا إذا كانت مغمسةً بالعرق، وتتبع هذه المسلمة حقيقة أخرى تقول إن عرق الجبين حلال، وأن اللقمة المغمسة به حلال بدورها حتى وان اضطرت

الظروف صاحبها إلى أن يعمل على سيارته العتيقة بالأجرة أي "بالكراء" كما في العربية الفصحى:

اكراوي ونا مالقل مانلتام

بعرقي خير من لقمة اتجي مشحوتة

الأمثلة بلا عدد، وكلها تخبرنا عن شعرٍ انحاز إلى الأغلبية فانحازت إليه، وعن أبيات اختارت أن تنزل إلى الأزقة والشوارع ومجالس الناس فاختار الناس أن يحفظوها عن ظهر قلب، وأن يعشقوها، عن ظهرٍ قلبٍ أيضاً.

جزءٌ من الإجابة، ولعله بعضها فقط، أو نزر منها يسير وشحيح ونادر، لكن الإجابة بأسرها كونٌ كبير، يحتاج منا إلى أن نسبر غوره متاهةً متاهة، وأن نتوغل في غياهب جبه، وأن نستطلع طبقاته طبقة طبقة، ربما نعرف جواب سؤالٍ ملح ورائع، وربما ندرك ونعرف ونرى ونتحسس كيف استحوذ الشعر الشعبي على مقاليد الأمور في مملكة الكلام هذه، هذه التي يسمونها مذ خلق الله الكلام، "مملكة الشعر".

وسوف أتنقل بك أيها القارئ بين أبوابٍ من زخرف القول مصاحباً لشرف الحقيقة ومصداقية الشواهد وصدق الإحساس وهيمنة الإبداع على الإتباع، متسلحاً بالرغبة في الوصول إلى جوابٍ، والوقوف على عين الحقيقة تخبرنا عن السبب، وتفصل لنا المعنى، وتشرح لنا لماذا وكيف.

ولعل الصواب يجانبني في ظن، أو يخالفني في رأي، أو يبتعد عني أو ابتعد عنه، وقد أصيب كبد الحقيقة أحياناً، وربما لا أفعل، وذلك لأن قدر البشر أن يخطئ ويصيب، ومكتوب الإنسان أن يجتهد فيصل إلى مبتغاه، وقد يجتهد فلا يصل.

لذلك اعتذر مقدماً عن أية هفوة توثيق أو زلة ذهن أو شرود تعبير، فالغاية تظل دائماً روعة الكتابة والمقصد على الدوام هو مثابرة البحث.

ثقافة الفاجعة

مشهد أول:

(نزحت ابكا).. أو (كملت ادموع)

والحضور في المنتزه العائلي يستمعون والانشراح يرتسم على تقاطيعهم.

مشهد ثان:

فرح ليبي، وعقود الزينة على امتداد الشارع، والطريق العام مقفل كالعادة لفترة لا تقل على ثلاثة أيام بلياليها والبيت منصوب والأوتاد تخترق كبد الإسمنت والزفة تصل بالعروس وسط أبواق السيارات، ومن وسط هذا الزحام ينطلق صوت الغناي (ما القيت خير للعين مالبكا)، **وتتواصل الأفراح على أنغام المرسكاوى** (انهالى يا عيني بدموع)، **بينما يتقبل العريس التهاني الحارة من المدعوين.**

مشهد ثالث:

تفتح المذياع فيتسرب صوت المطرب (من الطرب)، والطرب وجه من وجوه الفرح، المهم، يصلك صوت مطربك المفضل يهمس لك (رايد عليك الله.. صبرك يا عينى)

والسؤال الآن:

إلى أي حد ارتبطت ثقافة الأغنية عندنا بالفاجعة؟ ولماذا يصبح الحب والشوق رهينتان لظرفٍ معاكس لا يسمح لهما بمجرد الحياة؟

بالعودة إلى الوراء نجد أن تاريخ الترحال وحياة التنقل التي عاشها الأجداد قد خلقت ثقافتها الخاصة بها (عز البوادى كل يوم رحيل)، **فالقبيلة تسعى دائماً وراء العشب والماء، إنها في الواقع تطارد غيمةً في سماءٍ شاسعة، ووسط حالة التأهب هذه يفاجأ العشاق كل يومٍ برحيلٍ جديد كما في الغناوة الرائعة للغناي "سعيد ايحيا":**

(تهنايا ونا قفضت.. بعبط رحيل موهاين على)

المئات من قصص الحب ولدت بعد نزول النجع بأرضٍ تُنبت الكلأ، والمئات قتلها الجفاف ونأى بأصحابها رحيلٌ جديد وراء قطرة مطرٍ بعيدة.

وسط هذا المشهد المشحون كان البئر هو مفتاح السر، فالماء يظل دائماً مصدراً للحياة، حضوره يعنى اخضرارها وغيابه لا يعنى شيئاً سوى الموت.

في فترات الاستقرار القليلة كان البئر هو الموعد الحاضر. كان دائماً نقطة الالتقاء وعندما يحل الفراق كعادته يصبح أول المستجوبين (سوال النبي يابير ما ورداتك).

والواقع إن إقحام رسول الله شخصياً بهذه القضية لا يعدو كونه إحساساً داخلياً بقيمة السؤال، وهذا بحد ذاته يشكل محوراً مستقلاً سنتطرق إليه فى صفحات أخرى من هذا الكتاب بشأن الثقافة الدينية وتأثيراتها في ثقافتنا المحكية بشكل عام.

لكن هذا ليس كل شيء..

هناك أيضاً سنوات الجفاف الأخرى، سنوات الحرب ومآسي التهجير والمعتقلات الشاسعة التي غيرت الكثير، إن المواطن هنا يُفاجأ وببساطة تبدو عصيةً على التصديق أنه أصبح لا يملك وطناً، وطنه رقعةً جدباء من الأرض الخراب وحدوده سياجٌ من الأسلاك الشائكة، والموت يطرق بابه كل يوم بداعي الجوع والمرض

والعطش، ولعل المفارقة الغريبة أن تلك الغيمة المُشتهاة تصبح على مرأى البصر تنتظر نجعها الذي عوّدها على شد الرحال إليها لكن الأسلاك الشائكة هذه المرة تصبح حاجزاً لم يكن بالحسبان (الخالق الباري بقدرته وجلاله.. سّخر غلاك وقسمنا ماباله).

الموت هنا يتجاوز الحدود ليصبح إلى جانب موت الجسد موتاً معنوياً يهدم ما تبقى من جدار الروح لكن الأغنية لا تموت في العادة لمجرد غياب الماء، إنها تحيا على طريقتها، وكما كانت القبيلة تطارد غيمتها التائهة في زرقة السماء فإن الأغنية أو الغناوة تطارد ذكرى المحبوب وسط هذا الركام الهائل من الظروف السيئة:

(غزو غزايا.. وشالو رحيل عزيز من يالايا.. اجبرت نا وهو سلّم)

إن الشاعر "عمران بوسيف" من شعراء الجبل الأخضر الفحول، يخبرنا هنا أن الرحيل متأهب على الدوام، إنه لا يغيب عن الذاكرة، إن لم يكن وراء الماء فهو يهرب من اعتقالٍ أو يخرج لمقاومةٍ أو يبحث عن حبيبةٍ غيبتها المقادير.

إنه ينفق العمر أو ما تبقى منه في مطاردةٍ محفوفة بالخطر، عنوانها اليأس ومشوارها الشك ونهايتها محكومة بالفشل، لكن هذا ليس كل شيء، أليس كذلك؟

لنفتح صفحة قاتمة اللون بعض الشيء لكنها تحمل لنا بعضاً من جواب نطلبه على سؤال لا يفارق المخيلة:

((... وفي نفس اليوم 7 أكتوبر 1930 يُعلن إلى الشعب الليبي: بناءً على الأعمال التي ارتكبتها قبيلة "العبادلة البيض" وهي تهريب خمسة مقاتلين إلى دور الثوار بعد تزويدهم بالأسلحة والمؤن عقاباً لهذه القبيلة التي تتكون من "80" خيمة، أن تُنقل إلى "العقيلة" بشيوخها ونساءها ورجالها وأطفالها بعد أن تُصادر مواشيها وممتلكاتها.)) (13)

إن الجنرال الإيطالي "جراتسيانى" هنا لا يلتمس عذراً لما قام به.. إنه يخوض حرباً ضد الليبيين، ويعتبر أن قوانين الحرب مرنةً إلى الدرجة التي تسمح للمحارب أن يمطها إلى الحد الأقصى دون أن يخشى العواقب.

إن سياسة الإبعاد التي أصبحت أمراً واقعاً قد بدأت في فرض قوانينها هي الأخرى فالاستقرار مرهون فقط بحالةٍ عامة لا تملك

القبيلة تشخيصها ولا حتى مجرد التنبؤ بها، إنها تجد فجأة أن مصيرها وقرار بقاءها من عدمه صار يُرسم على وجه خارطة ملونة في مكتب حاكمٍ عسكري، أما مئات النجوع والتجمعات السكانية فهي في واقع الأمر خطوط متداخلة وطرق تموين ودروب مؤدية إلى تحصينات حربية، وكما أن منطق الكر والفر يقتضي سحب قوات من هنا ووضعها هناك فإن المنطق نفسه لا يستبعد سحب قبيلة من هنا ووضعها هناك، القبيلة هنا تُصبح بيدقاً قيد الاستعمال على رقعة شطرنج المعركة، والأمثلة كثيرة ومن المصدر نفسه:

((.. وفى أوائل أغسطس من نفس السنة بدأت فعلاً حركة نقل النواجع.. فنُقلت (2252) خيمة الى المنطقة المرسومة بين اجدابيا والعقيلة من قبيلة المغاربة، و(2694) خيمة اعبيدات وضعت فى منطقة مرسى البريقة.. و(2861) خيمة براعصة وادرسة وضعت فى منطقة سيدى حمد والمقرون.. و(7417) خيمة عواقير وعبيد واعرفة وضعت بين (سلوق سواني ترية الأبيار) وما بين بنغازي ودريانة، وبقيت بعض النواجع الصغيرة المختلطة في البطنان وعين الغزالة، عدد (1233) خيمة، و(538) خيمة قرب المرج، و(1334) خيمة من قبيلة الحاسة إلى منطقة سوسة، و(143) خيمة قرب درنة.)) (14)

إن "جراتسياني"، جنرال ايطاليا ذا القبضة الحديدة لا يكذب هنا ولا يتجمل، إنه ينقل لنا مشهداً بشعاً بأسلوب مباشر لا يقل بشاعة:

((كل هذه الخيام المتجمعة أُحيطت بالأسلاك الشائكة المضاعفة والمزدوجة، وتخضع حركة سكان هذه المخيمات لإذونات خاصة "بيرميسو"، وعلاوة على كل هذا نفى بعض الأعيان الليبيين إلى جزيرة "أوستيكا".)) (15)

هذه هي سياسة التهجير التي أُعطيت اسماً يحمل الكثير من الشاعرية.. اسماً مؤهلاً للدخول طرفاً في القصائد والأغاني الباعثة على الشجن.. إنها تُسمى "ضم النواجع".. وتُعد بإتقان لتكون علامة فارقة ونذيراً بانتهاء حركة الجهاد كما عبرت عنه هذه الرسالة التي خطها أحد قادة الأدوار إلى عمر المختار قائلاً:

((أعلمكم أن كل شعب المنطقة نُقل إلى المعتقلات بأمر الحكومة الإيطالية، وكذلك كل المواشي الخاصة بهم، وليس في استطاعتنا الاقتراب منهم لجباية أعشار السنة الماضية.)) (16)

الثقافة هنا تتشكل مع التاريخ.. إنها (تحدث) معه.. فكل حدث تاريخي يشغل من الزمن حيزاً واسعاً يصنع معه ثقافته التي تحمل ملامحه.. وهذا التاريخ الذي فرض أوضاعاً صعبة تراوحت من الشنق وحتى التهجير، فرض أيضاً ثقافته المحكية ورواياته وأبيات شعره وحتى أحاجيه وألغازه.. إن المحبوب هنا هو دائماً مرادف للوطن.. الوطن (المنحاز) الوطن (المرهون)، أو الوطن الذي (اغتنى بالغير) بل أن هذه الثقافة صارت (وحتى بعد انتهاء هذه المرحلة من التاريخ)..صارت تعتمد هذه الصور وتستعيرها وتعمل على استحضارها في كل ما يتعلق بالعاطفة.. إنك تحتاج إلى لحظات حزنك وأيام تعاستك ليتكلم ذلك الناي الحزين بداخلك.. إذ أن الشجن يبقى دائماً مرادفاً للسكينة.. للإطراق .. لولوج عالم الخيال والخلق.. الحزن اكثر حضوراً وعمقاً ومهابةً.. هذا ما قررته ثقافة مئات السنين من فوضى بنى هلال وعبثية فرسان القديس يوحنا وجبروت الولاة الأتراك واضطراب الأسرة القرمانلية وشراسة الغزو الإيطالي..

كل هذه السنوات المتمادية في الطول، كل هذا الدهر المترامي الأطراف، كل هذه المسافة الزمنية خلقت مفاهيمها ونظرتها بل

وحتى منهجها الخاص، ذلك الذي انسحب على إنتاج الجيل الحالي من الشعراء:

(عزيز اغتنى بالغير ابكو امعاى مى ليلة هنا)

إنه أيضاً يستعير مفردات عصرٍ ولى وانقضى ليعبر بها عن مشاعره الآن، يحدث هذا لأن تلك المفردات القديمة ارتبطت بثقافتها الخاصة، بزمنها المشحون، إنك لا ترتبط عاطفياً بالهونداى الكورية رغم فائدتها العملية الكبيرة بالنسبة لك، إنها جوادك الحقيقي، المكيف الهواء، السريع، لكنك رغم ذلك لم تفكر ولو للحظة واحدة في تشبيه إطلالة حبيبتك بها، إنك ترجع بذاكرتك إلى ذلك الجواد الذي لم تمتطه في حياتك (انتى شوفك شوف امنعل)، **الذاكرة السردية الموروثة هي التي تتكلم الآن.**

ولكن لماذا أكتب لكم هذا الكلام الباعث على النكد؟

هذه ليست دعوة للحزن ولا يداً ممدودة لمجرد العزاء.. وهى أيضاً ليست دعايةً مجانية للإطراق ولا سوقاً رائجةً للشجن .

إنه نداء لقافلة التراث المهيبة، السائرة في دربها المعتاد عبر مئات السنين لتتوقف بعض الوقت، ربما للتأمل أو للسؤال لتعود الى الانطلاق بعد ذلك أقوى عزماً واكبر قدرةً على التجديد واكثر شباباً من أي وقت مضى.

والآن ماذا عن الحزن؟..

إنه سؤالنا الذي نعرف إجابته ولا نعرفها، ونقف على بابه ولا يأبه لنا.

الحزن، العميق بطبعه، الصامت بفطرته، الساكن في الصدور كعادته، المتحدث بلا لسان، الناطق بلا حديث.

للحزن قداسته، للحزن تفرده، للحزن هيبته، وللحزن إطراقه الفريدة، وربما لهذه الأسباب كان الحزن دائماً سبباً للإبداع البشرى وملهماً لقصائد الشعراء.

كان له دائماً ذلك الحضور الطاغي وله أيضاً صمته الذي يميزه وله همومه التي تُضفي عليه هالة من الضوء قد لا نراها لكننا نحس بها عميقاً تحفر فى الصدور.

وإذا كانت الثقافة حائرة منذ أزلها بين تعريفات متلاطمة حيناً ومتشابهة أحياناً فإنها ظلت على الدوام، وبرؤية عامة، تلك السمات التي تميز تجمعاً من البشر له تاريخه الخاص وظروفه التي مرت به وأثرت عليه وتأثر بها، وبالتالي فإن الخصوصية هنا تُعد علامة فارقة للثقافة لأنها بمثابة البصمة الدامغة التي تعطي لمجتمعٍ ما هويته، ولكن هذه البصمة تبهت وتتلاشى بمرور الزمن إذا شاءت لها الظروف ذلك، لأنها أيضاً تتغير وتتبدل كما تتبدل العصور وتتغير.

وإذا كان التاريخ يحدث، بمعنى أنه مجموعة من الأحداث التي تصنعها تصرفات البشر وردود أفعالهم، ومسالكهم ودوافعهم التي لا حد لها، فإن الثقافة هي الأخرى تحدث، كما التاريخ، إنها تقع، بمعنى وقوع الشيء أي حدوثه وتحققه، وهي تستمر طالما استمرت الظروف التي أوجدتها حتى وإن انتهت هذه الأحداث على المستوى التاريخي.

وبهذا المنظور قد تكون الثقافة جزءاً من نهضة علمية تجتاح المجتمع بفضل جهود مبذولة وظروف مواتية، وقد تكون أيضاً جزءاً من تخلف وعصور انحطاط يعودان بالمجتمع ذاته إلى الوراء لعشرات السنين أو المئات منها.

الثقافة إذاً ليست كائناً منفصلاً عن ما حوله، إنها نتيجة أحياناً، وسبب أحياناً أخرى، وهي في كل الأحوال حالة تستحق الدراسة والبحث بما لها من تأثير فعال من منظور العلاقات الاجتماعية المتكاملة.

والواقع أن حصر تأثير الثقافة في اتجاهٍ واحد هو إجحاف بحقها.. إذ أنها ذلك الوجه الآخر للمجتمعات على اختلاف المنشأ والتكوين والعوامل التي قد تتباين أو تتشابه.

والآن وقد اخترت لهذه الثقافة وجهاً من وجوهها العصية على الحصر والتعداد ذلك الوجه الحزين فانه يحق للقارئ أن يطرح السؤال، ويحق للسؤال أن يكون فاتحة للمزيد من الأسئلة لماذا؟ كلمة واحدة تليها علامة استفهام لكنها تفتح لنا ذلك الباب الذي طالما طرقناه في بداية المفتتح، باب الحوار، باب المعرفة التي تملأ صدرك نوراً وتطرد سحب الغامض المخفي من رأسك.

إن الثقافة بأذرعتها المتعددة وربما المتداخلة من معارف ومعتقدات وأعراف وتقاليد وعادات وأخلاق ومقدرات تبدو دائماً عصية على التحديد. ومن هنا كانت استحالة الاتفاق على تعريف

واحد لها، إنها مخلوق هلامي رخو، لكنه بالغ الأهمية والحضور، والمدهش أنه قد يولد من رحم المجتمع الذي يعترف بنسبه فيما بعد، وقد يهبط عليه من السماء أو يتسلل عليه عبر الحدود في صورة ثقافة وافدة تمتطى وسائلها الخاصة بها.

إن الحديث عن ثقافة الحزن ليس حزيناً بحد ذاته، لكن الباعث على الشجن حقاً هو أن نستمر في النسج على النول القديم ذاته بذات الفكرة وذات الأسلوب دون أن نتبرع ولو بطرح سؤال واحد متجاهلين أن السؤال هو دائماً أصل الحوار وهو اليد التي تطرق بلا كللٍ ذلك الباب الذي له ما بعده، باب المعرفة الذي لن نمل من طرقه ما بقيت الدنيا.

قراءة في مطالع القصائد الشعبية العاطفية:

((ديكتاتورية الوجع !!))

((لا مال.. لا فزاعة
مللا وخيذة يا نهار وداعه.. ما القيتلك))

(ابريك بريدان)

لا أدري على وجه التحديد ما الذي دفعني لاختيار هذا المطلع بالذات لأبدأ به ربما لتلك الشحنة الهائلة من الألم التي يحملها، وربما لهذا الكم اللامتناهي من الاستسلام داخله، لا أدري على وجه التحديد، ربما أيضاً لأني أحدثكم الآن عن ديكتاتورية الوجع الكامنة في مطالع قصائد الشعراء الشعبيين محاولاً أن أبحث عن خيط من الضوء يقودني وإياكم إلى المعرفة، أليست المعرفة كنزنا الصغير الذي لا نمل من الترحال خلفه؟

سأقتصر في هذه المقالة على مطالع القصائد، فالمطلع هو العنوان، والعنوان يشي دائماً بنوايا صاحب العنوان، إذ أن نظرة متفحصة إلى عناوين الكثير من الروايات مثلاً تمنحنا الإحساس إنها تملك نصف الحكاية، وتختزل رؤيا صاحبها، فعنوان مثل (الحب في زمن الكوليرا) يبدو للوهلة الأولى مباشراً وسطحياً، لكن من يقرأ الرواية ويكتشف نوع ذلك الحب الذي لا يشابه سوى بذرة ثابرت

على النمو بصمت طيلة عشرات السنين في باطن الغموض والتجاهل، ثم عادت لتطل برأسها في زمنٍ لا يناسب في الظاهر سوى الموت بداعي الوباء، إنه زمن الكوليرا وبينما يجتاح الرعب البلاد يتجول الحب هانئاً على ظهر مياه حالمة.

عندها فقط تتضح قيمة العنوان، المطلع، البداية، وإذا كانت هذه حال "ماركيز" مع عنوان روايته فكيف هو حال شعراءنا الشعبيين مع عناوين قصائدهم، أليست القصيدة الشعبية رواية بحد ذاتها؟

في تراثنا الشعبي ثمة مثل يقول (الصابة على اول خط) **وهو مثل يضاهى ذلك الذي طالما سمعنا به (المكتوب يقرأ من عنوانه) فهذان المثلان يمجدان البدايات ويرفعان من شأنها، إنهما ينضمان إلى أمثلةٍ عديدة أخرى تنصحك بالارتياب والتروى لأن الأشياء هي بداياتها، في تمجيدٍ آخر للثبات والجمود عند حدٍ معين طالما دعت إليه الثقافة الشعبية فكيف التزم الشاعر الشعبي بهذه التعاليم؟**

إن الشعراء الشعبيين يلجأون الى مخزونٍ مطمور في دهاليز ذاكرة جمعية ليرسموا لقصائدهم خطاً يماثل ذلك الذي للصابة، أي الزرع، فابريك بريدان هنا (وهو من شعراء الجبل الأخضر الفحول) يستحضر تفاصيل ذلك الماضي البعيد عندما يريد أن يقدم لنا وصفاً لمأساة فراقه للوجه الطيب الذي فقده ذات يوم.

إنه لا يملك قوةً ليتصدى لسلطة القدر، ويقف عاجزاً أمام ضيق ذات اليد، لكنه يرفض أن يلجأ إلى الواقع المعاش ليصف الموقف، لذلك يعود بذاكرته إلى الوراء إلى ذلك الزمن المفضل الأثير عند الشاعر الشعبي، إلى (المال) وإلى أولئك (الفزاعة) عندما كانت (الفزعة) مصطلحاً مزدهراً يبشر بقوافل الرجال المندفعين للمساعدة، وربما للقتال، وأحياناً للدعم بكل أشكاله المادية والمعنوية فالفزعة هنا تعني انتهاكاً متعمداً للموانع والظروف الحائلة، إنها (اندفاع) وحالة (هيجان) افتقدها الشاعر وهو يشهد في زمن المدينة والعمارات الاسمنتية فراق من أحب، بينما يصرخ هو من أعماقه باحثاً عن تلك (الفزعة) القديمة التي وحدها تستطيع انتهاك حرمة الأمر الواقع، فهل يتوق الشاعر الشعبي فعلاً لانتهاك حرمة هذه المدينة الطارئة عليه؟

هناك مئات المطالع الأخرى تؤكد على هذه الفرضية وسأقدم الآن أحدها:

(ونا انتقلب.. من دون المواجع هذي ما اتهلب.. خذيت ليلتي منها)

إن "بولطيعة علي" وهو شاعر مطبوع سهلةٌ معانيه، وجزلةٌ ألفاظه، لكنه مقل في شعره قليل الانتشار، لا يجد وسيلةً للاحتجاج على إساءات البشر إلا السهر متوجعاً طيلة الليل، ولكنه لا يتجاوز هذا الحد ليعود إلى شكواه من جديد.

وهذا المطلع الآخر:

((يا العقل باللى جابت.. صابت ايمتا.. نين قتلي خابت.. امعاي في الغلا))

في مطلع هذه القصيدة لسعد بورجعة وهو أيضاً من فحول شعراء الجبل الأخضر يتميز بشكل خاص بأدائه الشجي والمذهل لقصائده التي يعشقها الكثيرون، يتضح أن القاعدة هنا هي الخيبة، وما عداها استثناء، لذلك يكتفي الشاعر في مطلع قصيدته بالقليل الموجود معلناً تلك المفردة الشعبية المليئة باليأس ((باللي جابت))،

ولنا أن نتخيل باقي أبيات قصيدة يستهلها صاحبها بهذا القدر الكبير من الوجع.

في حين أن شاعراً في موهبة "مراد البرعصي" الجارفة، وطغيان مقدرته الشعرية الهائلة لا يتردد في تعداد أسباب ابتعاده عن جنة الحبيب مؤكداً في نفس البيت على تمسكه بالعلاقة:

((اظروفي والياس وفرقاه

وطول رجاه

وموحه زادن نار غلاه))

إنه يمسك بالعصا من وسطها ليذكرنا بما انشده "مجنون ليلى" منذ ألف سنة:

فلا أنا مردودٌ بما جئتُ طالباً

ولا حبها فيما يبيدُ.. يبيدُ.

وتصبح المعادلة على هذا النحو، (لا العشق مسموح له أن يبقى، ولا العشق مسموح له أن يموت)، وبينهما يظل الشاعر

مستيقظاً طيلة الدهر، فاتحاً عينيه على عورات هذا الكون، طارحاً كل يوم آلاف الأسئلة، ولا من جواب.

وحتى على مستوى تذكر الذي فات وانقضى، لا يملك الشاعر الشعبي في مطالع قصائده سوى التحسر والانصياع لحكم الدهر، دون أي رغبةٍ في اجتراح معجزة أو إعادة بعث، فها هو "عمر يوسف القابسي" وهو شاعر فحل مجيد من شعراء مدرسة اجدابيا الشعرية العتيدة ذائعة الصيت يقول في مطلع إحدى قصائده:

هذي دار عربنا القدم.. الله دايم.. اتقول فيها ما صار ملم.

إنه لا يعترض، هو فقط يتحسر، وأداة تحسره هي نفس العبارة الشائعة "الدايم الله" وهي عبارة ذات منشأ ديني يعترف بأن الدوام للخالق فقط، وما عداه فهو إلى زوالٍ ونهاية.

لا احتجاج إذن، ولا رغبة في ممارسة تمرد أو رفع صوت، اللهم إذا كان هذا الصوت للتسليم ورفع الراية البيضاء، ولعل "أحمد ارميلة" الشاعر الكبير ذو المقدرة الخرافية على تسجيل واقعه وأحاسيسه معاً، ينحاز إلى هذا المفهوم وهو يفتتح إحدى قصائده الرائعات:

دائماً كان الشاعر الشعبي يتعلل بالظروف، ويتحجج بالموانع، ودائماً كانت الموانع مدينةٌ أخرى لا يكن لها الشاعر الشعبي إلا كل ازدراء، وإذا كان من الضروري أن نتطرق إلى علاقة الشعر الشعبي (السيئة) بالمدينة، فإنه من الضروري أيضاً أن نتساءل عن سبب استسلام الشاعر لموانعه، وسيقودنا ذلك إلى تلمس علاقة غريبة بين ما يمكن أن نسميه (ديكتاتورية الوجع) وبين متعة من نوع غريب هي (لذة الاستسلام).

إن للوجع سلطته، وكما أن للقص سلطته، وللنص سلطته، فإن للوجع طغيانه الخاص به، وهو يتحول بهدوء مريب الى ديكتاتورية آمرة تفرض على الشاعر الشعبي ليس مجرد الشكوى، بل شعوراً مبهماً باللذة لمجرد الشكوى أو لمجرد الشعور بالوجع، ولعل من (أبشع) التطبيقات العملية لهذا الإحساس هو ذلك الاستسلام المطلق لعشرات الظواهر السيئة في المجتمع بداعي تلك الكلمة السحرية التي أسيء استعمالها إلى حدٍ لا يتصوره أحد، وهي (الله غالب)، وإذا أردنا أن نتوغل أكثر في تلمس هذا المفصل الحساس

فما علينا سوى الاطلاع على المزيد من مطالع القصائد الشعبية، ومنها هذا المطلع للشاعر "مفتاح الفالح":

لولا اظروف عديدة

ما نهلبك وانا غلاك اريده

يا الخايلة.

إن هذا الشاعر الذي يتمتع بقدرة هائلة على تشكيل أبيات قصائده وكأنه (يغرف من بحر) يخضع أيضاً لسلطة الشكوى من الظروف، مؤكداً من جديد على أن للنص الشعبي اتجاهاً واحداً لا يوجد سواه، إنه الاتجاه نحو محطة الوجع المليئة بالشجن، دون رغبةٍ في بذل ولو أقل القليل من الجهد للتغيير، إن الوجع هنا يهيمن على الأمر برمته ويعطل كل حواس المحاولة محولاً الشعر الشعبي إلى ديوان وجعٍ لا ينتهي.

دائماً كان هناك المانع، ودائماً كان الإصرار موجوداً، لا تفرطوا في التفاؤل قبل أن تفهموا بقية الحكاية..

إن قيمة شعرية بوزن "محمد بالحمد" تُنشد منذ الستينات قصيدةً هذا مطلعها:

ابطولة الرجا ما بت العين اتهونه

نظيف العضا صابغ سواد اعيونه

قبل أن نسترسل، هاكم مطلعاً آخر لقصيدة اخرى:

يا العين يا بكاية

من يوماً امعا غيرك قرن سهراية

انسيه خير لك.

القصيدة للشاعر الكبير "عبد السلام الحر"، والمشترك بين المطلعين هو الاستسلام، ففي الحالة الأولى يوجد المانع لكن الإصرار موجود، وهنا تكمن القصة.. الإصرار على أي شيء؟

إن المطلع الأول يعلن الإصرار، (ابطولة الرجا)، لكنه الإصرار على مجرد الصبر هكذا.. الصبر فقط ودون نية على الفعل، فالعين هنا كما هي في كل قاموس الشعر الشعبي هي ممثلة العاطفة.. وهى

الناطقة الرسمية باسم القلب، وهى المزمعة على الانتظار.. انتظار الحبيب الغائب أو ذلك الهدف الذي طال انتظاره (مابت العين اتهونه) لكن لا شيء ينبئ بالنية على الفعل.. لا أحد ينوى شيئاً في هذه المطالع المستكينة الصابرة.

أما مطلع قصيدة "عبد السلام الحر" فهو يعلن الاستسلام دون أن يخفي نبرة وجع لا يمكن اخفائها.. إنه ينصح بالاستسلام.. بالانسحاب من الأمر كله.. إنه إذاً إصرار مماثل.. تصميم مشابه للمطلع الأول، ولكن على الانسحاب هذه المرة. هناك.. تصميم على الانتظار، وهنا.. تصميم على الانسحاب، وما بين الانتظار والانسحاب صلة قرابة لا تُنكر، إنهما وجهان لعملة واحدة والشعر الشعبي هو من يروج الآن وفى كل وقت لهذه العملة الرائجة أصلاً، وهل ثمة أكثر رواجاً من الانتظار الممزوج بطعم الانسحاب؟

وإذا تمعنا أكثر في مطالع القصائد سنفاجأ بهذه (الحتمية) المسلّم بوجودها على نطاقٍ واسع ودون أدنى اعتراض، فليس ثمة من ينوى معارضة (التابوهات) العتيدة، الموح والياس والجفا، وهى (الأهرامات) الراسخة في ذاكرة الشعر الشعبي، كل ما هناك هو حق الشكوى والشكوى فقط.

وسواءً تباعد الزمن أو كان حاضراً بيننا فان الحالة واحدة لا تتغير، فها هو "محمد البزاري" وهو شاعر رقيق الحاشية عذب الألفاظ، تصل معانيه بسهولة ويسر إلى صميم عاطفة المتلقي، ها هو ينشد قصيدة مطلعها:

يا ما بكت يومتا

واللي ما اجرح يضحك على بكيتا

العين مالخطا.

إنه يسير على نفس المنوال، ويلجأ إلى ذلك المخزون القديم، لكنه لا يفكر لحظة واحدة في اجتراح المعجزة وشق عصا الطاعة على واقع الحال، إنه يبكي فقط:

(يا ما بكت يومتا) **ملتجئاً إلى مساحة ظلٍ كبيرة يوفرها له في العادة فضاء الشعر الشعبي الفسيح مكتفياً بالبكاء على طلل ذكرى بعيدة وكأن امرئ القيس لم يغمض عينيه بعد:**

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل".

شاعرٌ آخر لا جدال حول كونه من أجمل الشعراء في معنى ما ينشدونه، وهو "رزق الله الصالحين"، يرحل إلى منازل الأحبة فلا يجد سوى الدار خالية من أهلها وما أبشع الديار عندما تخلو من وجوه ساكنيها:

اتجي لدياره..

هيال بالها تلقا كحيل انظاره..

عندي العين ما زالت.

إنه يداوم على زيارة الديار الخالية، لكنه يقدم لنا هنا فكرةً مغايرة في منتهى الروعة إذ أنه لا يداوم على زيارتها فقط، بل يصر على توهم أهلها، ويمنّي خياله بالمزيد من الخيال:

هيال بالها تلقا كحيل انظاره.. عندي العين مازالت.

يبدو أن الرحيل هنا هو القدر الذي لا يسأل ولا يتساءل، إنه فقط يحدث ويقرر أيضاً متى يحدث، ولا يترك للشاعر في النهاية سوى أن يقدم تقريراً بواقع الحال.

هنا شاعر آخر، ألفاظه جزلة فخمة، ومعانيه متشعبة بعيدة الغور، وسبكه متين ونظمه يأخذ بالألباب، إنه "نصيب السكوري" الذي سنتعرض لشعره مرات عديدة فيما سيأتي من صفحات، وهو من شعراء مرحلة نهاية التسعينات الذين واصلوا ضخ المزيد من الدماء النقية في جسد الشعر طوال الألفية الثالثة التي نعيشها.

إن "السكوري" لا يجد دفعاً لحالة الفراق القسري سوى أن يردد مثلاً سائراً مستمداً من حتمية القدر نفسه:

ما اهناك حال ايدوم.. نهار حوزتك يا بو خجل مبروم.. افزعي قولتي.

وليس "السكوري" وحده، إن "محمد بو ستة" وهو من أروع شعراء القصيدة العفيفة المسكونة بالوجع، المتينة السبك، ينشد معلناً استغرابه فقط:

كنهم امعاي اعزاز وانا كتّي.. منهم سوايا كل يوم ايجني

إننا أمام حالة استسلام عامة تجتاح الجميع، فهاهو عملاق آخر من عمالقة الشعر وهو "الرويعي الفاخري" المقيم بمدينة البيضاء

درة الجبل الأخضر، إن "الرويعي" يصور مشهد الفراق تصويراً لا تنقصه البراعة لكن اليأس لا ينقصه أيضاً:

خذها اوخاذ قبالا.. اعيون من اثقل شيله على شياله.. الياس بالنظر.

إن "الياس" هنا هو رمز الآخر، الخصم الذي تحالفه الظروف فينتزع الحبيبة انتزاعاً دون انتظار إذن أو استجداء موافقة، ومن براعة الشعر الشعبي أنه استطاع أن ينشر تعميماً بهذه الحالة لتشمل ما يشاء الشاعر من المعاني، فقد يكون هذا " الياس" حاكماً أو استعماراً جائراً أو حالة مادية صعبة، أي شيء، فطغيان الشعر الشعبي امتد ليبسط ظله على جميع المعاني فيما قبعت قصيدة النثر تنسج خيوط الوهم في حجرة مغلقة بلا زوار.

وعندما يلجأ نفس الشاعر، وهو من نعرف بجزالة ألفاظه إلى مطلع قصيدة أخرى ليصور حالة فراق مختلفة ولكن بنفس يحمل طابع استسلام كسابقه:

تمنيت غالي منزوي في واحة.. ولا جار داني في النصيب ازاحا.

عندها نعرف أن غاية الرجاء وأقصى ما يتمناه المرء أحياناً قد يكون المزيد من البعد لمواجهة حالة البعد ذاتها، إنه وبشكل آخر يداوي الداء بالمزيد من الداء ويعالج الفراق بالمزيد من الفراق، إنه هنا يتمنى مسافةً أطول لو أنها غيبت المعشوقة وذلك لأنه يجد في زيادة المسافة رحمةً لا يجدها في قربها منه واستحالتها عليه، إن المعشوقة بعيدة عن العين وعن اليد معاً أرحم من معشوقةٍ في مرمى النظر لكنها مستحيلة بجميع المقاييس.

ولكن.. هل يقتصر الوجع الكامن في مطالع القصائد على التحسر على فراق الحبيبة فقط؟

إننا نكتشف أن سعة أفق الشعر الشعبي قد أفسحت المجال للمجيدين من الشعراء لينطلقوا إلى أقصى حدودٍ في سماء المخيلة ينسجون من كلماتهم البليغة أبياتاً في غاية الروعة يعالجون بها كل العلل، فإذا كان الشعر في رأي "سليمان العريضة":

قابل علي جميل.. نلقاه وين ما ضاقت وطال الليل.. الشعر هو اللي.

إذا كان الشعر كذلك، فإن الشعراء يجدون في القصائد ما يفصح عن الوجع الكامن حتى لكبر السن وذهاب الشباب فنقرأ عندئذٍ أو نسمع روائعاً لا يماثلها إلا ما قرأناه لأحمد شوقي وهو ينعي ذهاب قوته ووهن العاطفة منه مخاطباً قلبه المتعب:

كنا إذا صفقت نستبق الهوى ونشد شد العصبة الفتاك
واليوم تبعث في حين تهزني ما يبعث الناقوس في النساك

أو كما بكى "أبو الشيص" وهو أحد شعراء العصر العباسي الطويل شبابه ذات يومٍ في أبيات لا تنسى:

أبقى الزمان به ندوب عضاضِ ورمى سواد قرونه ببياضِ
نفرت به كاس النديم وأغمضت عنه الكواعب أيما إغماض
شيئان لا تصبو النساء إليهما ذو شيبةٍ، ومحالف الانفاضِ

إنها أبيات الرثاء.. ليست رثاء الموتى، بل رثاء الذي ذهب به الدهر، شبابٌ زاخر أو نظر ثاقب، أو مال وفير، أو "نجعٍ" تراصفت بيوته كحبات مسبحة.

سأتجاوز هنا، ولمرةٍ واحدةٍ فقط.. لن أقتصر على مطالع القصائد لأن في جعبتي قصيدة من أبياتٍ متلاحقة لها مطلع بطبيعة الحال لكنها لا تكتمل إلا إذا قرأت بأجمعها، لذلك اعتبرتها مطلع واحد في أبيات متعددة، ولأنها جديرة فعلاً بالدراسة والتمعن بما تحويه من كنز نفيس يهم المولعين بالشعر، كنز يحتوى على حنين جارف وينطوي على وجع لا حدود له.

الأبيات للشاعر الكبير "ابراهيم بوجلاوي"، أما رأس البيت فهو لادريس الشهيبي وقد سمعتها من "صالح الجويفي" المشهور بصالح الراوي، وهو أحد أروع الرواة للشعر الشعبي بأسلوبه المتقن ونبرة صوته الواثقة وحسن اختياره لما يحفظ من روائع، في لقاء أجرته معه إذاعة الجبل الأخضر المحلية عام 2005 م. وقد حاوره آنذاك الإذاعي المبدع "احميده بوشنة" في برنامجه الناجح "الميعاد" وفيها يسرد "بوجلاوي" سيرة وجعٍ في منتهى الروعة:

لا شاه ولا ناقة واسم.. سود مناسم.. هن زالن واشيان الكاسم

إن "بو جلاوي" لا ينكر هنا أن الدهر قد سلبه ما كان عنده، ولا ينكر كبر السن وتبدل الهيئة، ولا ينكر ذهاب المال وضيق ذات

اليد، لكنه لا يتراجع عن يقينه، ولا تهتز ثقته بنفسه ولا بقيمة قصائده قيد أنملة.

إنه يشحن أبياتها بوجعٍ لا مثيل له، يعلن استسلامه لمشيئة الله، لكنه لا يساوم بشأن كرامته، ولا يقبل الجدال حول أحقيته بالريادة في الشعر، وهو على الرغم من ضائقته المادية يفتخر بقصائده ويزهو بصيته الزاهر بين الناس، لكن ذلك لا يمنعه من الإحساس بوجع يملأ الصدر، مخاطباً شاعراً مبدعاً آخر في أبياتٍ تبدو شامخة أنيقة تدهش من يستمع إليها ووجع جدير بأن يُستمع إليه، إنه يواصل بعد مطلع أبياته الحزين سائلاً صديقه:

نا شاعر تسمع باشعاري.. والا غير عليك ايمرن

يمكن تسمع بي ع الطاري.. غير اليوم ايامي غرن

إنه يشكو هنا.. يتألم والوجع يستبد به، فقد غرت به الأيام ولم يتبق له إلا أبيات قصائده يسأل عنها، هل ما زالت بخير؟

نا قولي يقراه القاري.. في القران احروف انحرن

عدن في لوطان اشعاري.. حامن بيه اطيور ايصرن

ما نحكم بالقول اجباري.. ع القوال امثال ايورن

هنا يعود "بوجلاوى" من رحلة الإحباط الكبيرة، يعود على صهوة جواد الشعر متعافياً من آلامه، ناسجاً على منوال الاقتراب من وجع الناس البسطاء مؤكداً قوانين الدهر الصارمة التي لا تتغير:

من مدة رافع لنصاري.. وليام ايكسن وايعرن
نكمى في سري عن جاري.. نزمط في سيات ايمرن
لا تشطح خلك مذاري.. كان اكمام الثوب انقرن
لا تعزم وانت دهواري.. ما عندك في الغوش امقرن
زوج سبيب امعاه غداري.. مللي يلفن لك يطرن
كان عندك خلك قشعاري.. ما عندك خليك امدرن
راد عليك الله الباري.. خلك تحت الغلب امجرن

هكذا إذن.. هكذا هي القوانين، فلا صوت يرتفع إلا بسطوة، ولا سطوة إلا بالمال، شيء يشبه قانون الغابة الذي لم يكتب يوماً على وجه ورقة ولا خطه قلم لكنه أزلي لا يموت.

ويعود "بو جلاوي" بقافلة وجعه يسوقها من جديد، هذه المرة وجعه الخاص اللصيق به، دون أن يدري أنه يسوق معه قوافل وجع

الملايين من الناس، أولئك الذين يمتد بهم العمر دون أن تمتلئ جيوبهم بالمال:

صاغر حتى عند اصغاري.. والنسوان حشاك تبرن

ساعتا يسعن باقداري.. في عرض النفلات ايورن

وين انجي وانا دهواري.. ع الحصران القمح ايشرن

واليوم اكباري واصغاري.. وين انجي للبيت ايفرن

كله من حالي واقهاري.. شي وقاسم.. في لوحي مولانا راسم.

إنك لن تجد وجعاً بهذا الحجم يسكن صدراً واحداً كهذا الوجع، وكأن الرجل يضع وادياً من الألم في داخله ويمضي به.

لعل هذا هو أحد أسرار ذيوع الشعر الشعبي، إنه لا يبهرج مشاعره ولا يخفيها عن أحد.

إنهم ينعون ما مضى، هؤلاء الشعراء المجيدون، ويملأون في سبيل ذلك أبياتهم بوجع نحسه نحن ونتألم له، ألسنا بدورنا نعاني شباباً ينطفئ كل يوم؟

إن محاورة في غاية الروعة تحدث بين مجموعة من شعراء الجبل الأخضر يقودها "ادريس الشيخي" وقد سبق أن عرفنا بمدى سطوته كشاعر لا يخطئ سهمه:

يا حاج فرقة نا.. في بو غثيث اتقول غيم اشتا.. رجاي منقطع.

ويبدو أن الصدور المليئة بوجع مماثل قد هزها الموضوع فتوالت المشاركات حتى أصبحت القصيدة بحجم زمن كامل يشكو أهله من عمر ينقضي بالرغم عنهم ودون حتى أن يطلب الإذن بالرحيل.

والواقع أن مطلع القصيدة هذا لم يكن إلا رداً على مطلع مماثل كان السباق إليه شاعر فحل مشهود له بالقدرة على صياغة خياله الجارف في أبيات شاعر حقيقي جدير بالثناء، ألا وهو "بو عجيلة عبد السلام"، الذي التقط مشهداً واقعياً حدث له ليبني على أنقاضه صرحاً شعرياً عرف بقصيدة "مازلت نا هو نا " التي كان مطلعها الذي أنشأه "بو عجيلة":

ما زلت نا هو نا.. حتى ان كنت داير صاحبة وضنا.. شحات للغلا.

إن "بو عجيلة" هنا لا يرضخ لعامل السن كما فعل "الشيخي"، لكنه يضع حفنة من الوجع في يد قصيدته لا يلبث أن يفطن إليها بقية العمالقة من جيله الذين يتسابقون على المشاركة فيها وصياغة مطالع تختلف قليلاً في الصياغة لكنها لا تتباين في المعنى، إلى أن تأتي مشاركة "مفتاح الفالح" مختلفة عن الجميع كونها تنفي بقاء الوضع على ما هو عليه:

مانيش نا هو نا.. انحمل وين ما يحصل امعاي خطا.. وانقول ساهلة.

إن "الفالح" هنا يأتي بالجديد في الظاهر، لكنه في واقع الأمر لا يحيد عن البقية في إقراره بأن عامل السن له الدور الأكبر في تحديد السلوك وليس أدل من بيتيه الذين يأتيان في نفس القصيدة:

ليام والظروف ايغيرن لانسان.. الانسان مستحيل ايدير ما يشا

حتى لوكسنه يعتبر عريان.. اللي يقتنع ليام موش اكسا.

وعلى أي حال، ومهما تباينت مطالع القصيدتين ومصدرهما، فلا شك أن مكتبة الشعر الليبي كانت الرابح الأكبر من توارد الخواطر لدى جيل كامل من الشعراء الفحول لتكسب ملحمة شعرية كبيرة

وغنية بآلاف الصور الفنية الرائعة العصية على النسيان، مسجلةً للشعر الشعبي نقاطاً عديدة في مواجهة نصوص منكفئة على ذاتها انغمست في مونولوج داخلي لا يخاطب إلا صورته في مرآة لا يتطلع إليها أحد.

إن سؤال الوجع في مطالع القصائد الشعبية ظل يلح على سامعيها دون أن يتطوع الشعر بالإجابة مكرراً على ألسنة الشعراء نبرة التسليم بالأمر الواقع، وكأنها تأخذ بيد مجتمع كامل نحو الهدوء والانصياع لقيمٍ ربما آن لها أن تتغير بحكم تغير العصر، وهذا هو بيت القصيد الذي تتجه نحوه دراسة كهذه، فنحن الذين نعيش الآن عصراً تندلع فيه كل مطلع شمس ثورات معلوماتية ومنهجية وسلوكية بالغة الخطورة والتأثير، نحتاج فعلاً لنخطو الى الإمام بعض الشيء دون أن نخسر ذرة واحدة من القيم الثمينة التي طالما انارت بوهجها ظلام حياة الأجداد وخففت من وطأة ما عاشوه من عوز وضيق حال.

إن المعادلة هنا صعبة لكنها ليست مستحيلة، لكنها تستلزم أولاً شرط انتفاء الهدوء ورفض التسليم ونبذ ذلك الوجع المهيمن ليحل محل هذه الثوابت ضجيج الرغبة في مقاومة الركون الى الإحباط

والشكوى، فهل يستطيع الشعر الشعبي أن يساعد في تحقيق هذه المعجزة الصغيرة؟

لا اعتقد.. لأنه هو بالذات من يقاوم هذه النزعة ويستغل حضوره الطاغي وهيمنته على الساحة ليضخ المزيد من الوجع، مبدعاً مئات القصائد التى تقودك من مطالعها الى كل بيت فيها نحو وجهة واحدة لا تتغير:

الخالق البارى بقدرته وجلاله
سخّر غلاك وقسمنا ما بالا.

لا أدري إن كان هذا المطلع لبوعجيلة عبد السلام أم لمحمد بو هارون*، وهما من أبرز شعراء ليبيا، لكنه يمعن في طرح وجعه الخاص باستسلام غير مشروط هذه المرة، بل ومحاط أيضاً بحصنٍ منيعٍ من النزعة الدينية الخاصة بفكرة القضاء والقدر.

إن إرجاع سبب الفراق هنا الى قوة غيبية لها السلطة الدينية يبرر تماماً لهجة الاستسلام، فالاستسلام هنا يصبح نوعاً من التقرب إلى

* قبل الطبع أكد لي الأديب والباحث جمعة الفاخري أن المطلع لمحمد بو هارون .

القضاء والقدر، بالأحرى يغدو نوعاً من العبادة، لكنه لا يستطيع أن يمنع الوجع من أن يطل برأسه في كل حرف من حروف مطلع هذه القصيدة.

ربما من هذا المفصل بالذات نستطيع أن نصل الى بداية استنتاج حول حالة العداء التي يكنها الشاعر الشعبي للمدينة فالمدينة حركة.. والمدينة صخب.. والمدينة انتقال متسارع من نقطة إلى اخرى على خارطة الفعل اليومي.. والمدينة مواقف متباينة وتداخل لا ينتهي بين الداخل والخارج.

المدينة اذاً وبهذا المفهوم في حالة تضاد مع فعل السكون، وهى نقيض للاستسلام، لذلك حق عليها غضب الشعر الشعبي، على أن هذا ليس إلا مجرد بداية في حديث طويل عن المدينة في الشعر الشعبي ستكون له مناسبة أخرى وقراءة مختلفة.

والخلاصة أن الشعر الشعبي العاطفي احترف طيلة المئة سنة الأخيرة تقديم وجبات مكثفة من الصبر الممزوج بطعم الوجع فيما ظل الشاعر الشعبي هو الحارس الأمين المكلف بتوصيل هذه التركة القديمة إلى من يرغب بجرعة من السلوان المحلى بأجمل الأبيات.

التشبيه الجديد في الشعر الشعبي:

((عولمة الأبيات !!))

((طويلة.. وطولك كيف حارس غانا

خذا كاسنا وانتى غلاك خذانا)) *

*

عندما تعثر على هذا البيت منقوشاً على جدار كهف، بعد ألف سنةٍ من الآن ستعرف أن مواطناً ليبياً ضربه الشوق إلى حبيبته ذات يومٍ في مقتلٍ، فباح بسره إلى جدار كهف.

ستعرف أيضاً أن قلب الليبي مثله مثل أية خزانة عتيقة، يحتوي على عشرات الذكريات المؤلمة التي تلسعه آناء الليل وأطراف النهار، وستعرف من هذا البيت أن هذا الليبي العاشق يحمل في صدره اثراً غائراً لجرح قديم يتعلق بكرة القدم هذه المرة، إذ أن فريقه الوطني قد خسر ذات يوم مباراة بطولة أمام منتخب آخر كان يدعى في غابر الأزمان بمنتخب غانا، ويبدو أن حارس مرمى هذا المنتخب كان طويل القامة بحيث ذكّر الليبى الشاعر بطول قامة

- * قبل الطبع أيضاً أخبرني الصديق والناشر "علي جابر" أن هذا البيت للشاعر الكبير عبد السلام الحر.

محبوبته، فجمع الرجل بين كرة القدم ولوعة العشق وقامة محبوبته في بيتٍ واحد، نقشه بكل إتقان على جدار كهف.

إننا أحياناً نستطيع قراءة تاريخ كامل بمجرد التطلع إلى جدار كهف.

والواقع أن الشعر الشعبي دأب دائماً على النظر بعيداً للاطلاع على ما يجرى في هذا العالم، بعيداً عن النجع القديم والإبل السارحة والخيل المعقود بنواصيها الخير، فهو كأي فنٍ متكامل يريد أن يجد فضاءً أوسع للتعبير، وصوراً جديدة يمارس من خلالها فعل التشبيه وإسقاط المعنى على مبنى الكلام.

لكن البيت الذي أوردته في مفتتح هذه القراءة ليس رائداً ولا يملك الأسبقية فمنذ ما يزيد عن الأربعين سنة كاملة كان الشاعر "محمد بالحمد" ينشد قصيدته الرائعة التي مطلعها:

((ابطولة الرجا ما بت العين اتهونه

نظيف العضا صابغ سواد اعيونه))

لقد كان ينشد كعادة المئات من الشعراء قصيدةً تصف دواء الصبر للعين، والعين هنا رمز القلب والعاطفة والمشجب الذى يعلق عليه الشعر الشعبي مسئولية ما آل إليه الحال، لكن "محمد بالحمد" يغامر بالتقاط حدث خارجي ذائع الصيت في ذلك الوقت ويضمنه قصيدته فينال سبق الافتتاح.

إنه يتناول تلك الفاجعة المتعلقة بإلقاء القنبلة الذرية الأولى على "هيروشيما" اليابانية مخلداً بذلك وبشكل غير مسبوق كارثة عالمية في قصيدة شعبية ربما هي الوحيدة من نوعها عربياً، أقول ربما لأني حتى الآن ورغم مطالعاتي الدائمة للشعر الشعبي في كافة أرجاء هذا الوطن العربي لم أصادف قصيدةً تناولت تلك الحادثة وربما أصادف مستقبلاً ما لم أصادفه حتى اليوم.

إن الشاعر يلتقط المشهد، ويرسم سيناريو خاص به لكيفية وقوع الحادثة، ملتجئاً إلى نظام تقطيع الأبيات إلى ما يشبه (الرباعيات) مبتدأً تعزيته (للعين) على هذا النحو:

((انعدوا غلاهم كيف هيروشيما

اللي زاهية بقواتها ممنونة

زاهية نوارة..

مركز قيادة طاغية جبارة

واللى نواها بشر.. له نكساره

اجيوش العدو منها الكل ممحونة))

ويستطرد بعد ذلك في وصف ما حدث واضعاً حجر الأساس في بناءٍ سيعلو ويتنامى مع مرور الوقت،بناء كانت وظيفته الأساسية ولا زالت أن يربط الداخل بالخارج، داخل الشعور بخارج العصر، أو بعبارةٍ أكثر مباشرةً أبيات القصيدة بما يستجد من أحداث، فهل كانت لهذا البناء وظيفة أخرى غير ما صُمم لأجلها؟

((وكى ما اعتزل ع اللعب "روجى ميلا"

غلاك نعتزل هي خير كي فكرت.))

إن الشاعر "سالم البنكة" هنا يستعمل لفظ (الاعتزال) وهو مصطلح له من التاريخ المشحون ما لا يتسع المجال لذكره، لكنه يكتفي بمنطق العصر الذي يربط بين هذه الكلمة وتوقف لاعب ما

عن ممارسة مهنته، وهو بذلك يؤرخ لتاريخ لاعب دون أن يدرى، ويقحم الشعر الشعبي في لعبةٍ ذائعة الانتشار، حاشراً إياه في كونٍ شعري كبير لا يعرف حدوداً يمكن أن تقمع من انطلاقته.

على أن هذا ليس كل شئ، إذ أن شاعراً آخر كمفتاح الفالح، وهو من فحول شعراء اجدابيا وأكثرهم انسياباً ورقة حاشية يجعل من حادثة مقتل "الأميرة ديانا" محوراً لأبيات شعبية رائعة الجمال:

ونزعل ونحزن كان ريت حزانا
المولى عطاني عزم موش قوي
بكيت بصراحة يوم موت "ديانا"
من غير معرفة يمكن انكون غبي
الها عايلتا دبروا لخيانه
علشان عشقت في عشيق بري
وحست حوستني حوسة الدفانة
على نعش صاحبة الضمير الحي

الشاعر هنا لا يكتفي بذكر الحادثة فقط، إنه أيضاً يشير بأصبع الاتهام نحو الفاعلين، ويبين أيضاً أسباب الجريمة وكأنه يرافع في محكمة تنظر في هذه القضية الشائكة، فالشعر الشعبي إذاً لم يعد

عنصراً محايداً في ما يجري على المسرح الدولي من تطورات وأحداث، بل إنه يسخّر هذه الأحداث لخدمة مشاعره الشخصية، ويقدم تفاصيل المسرح السياسي العالمي على طبقٍ من كلام يغزله كرمى لعيون الحبيبة وإرضاءً لها.

وإذا عدنا إلى نفس الشاعر نجده قد توغل في أحداث انهيار المعسكر الشرقي ليرسم من خلالها ملامح انهماكه في العشق:

حتى ونا ملهوف

وعزمي رقيق وبالنسا امهفوف

عاشق هواهن دايماً وانروف

عليهن امعلق فرحتى وشقاي

وحتى كان لعبن بى نصيب أظروف

امعاهن انخمم قاطعات ألواي

كيف بوش ما يلعب بجورباتشوف

في العالم ابقى ما عاد عنده باي

شتت اجزاه ودربه ع الخوف

وكى اتكون وضعية الظرف الجاي

وتضعف الكتلة كى اتكون اطروف

امغير في السياسة كل حد له راي

ونا في السياسة من بعيد انشوف

ولا انريد نفهمها ولا امعناي

يكفيني ابكوني ع البنات عطوف

على حسب قولى فضل من مولاي.

إن كل هذه الشحنة الهائلة من الأحداث الكونية لا تهم الشاعر، ولا تعنيه، فلا "بوش"، ولا "جورباتشوف" يمثلان قيمة لهذا الشاعر الهائم بين أبياته الرائعات فالتكوين البيئي الذي يعشقه ولا يطيق الحياة بدونه، لا يرتبط بأي شكل بمفردات الحضارة الغربية

الطاغية، إنه إذاً يقارن ويتعظ ويستنبط الدروس، لكنه لا يتعلق بأيٍ منها، إنه فقط يهتم بحبيبته وما يخصها والباقى مجرد هباء لا قيمة له، صحيح أنه لا يهتم بهذه الأحداث لكنه لا يجهلها، بل أنه على اطلاع كامل بما احتوته من متغيرات، وهذا بالتحديد هو ما يميز الشعر الشعبي الآن، إنه يعلم ولايكتفي بمجرد العلم، إنه يعلم ويشارك أيضاً، حتى أن حادثة كبيرة شغلت العالم زمناً وتناقلتها وسائل الاعلام بمختلف اتجاهاتها ونواياها تصبح مطلعاً لقصيدةٍ غير مكتملة يقول مطلعها:

ما يعرفوا مطراحه

كى ما طمر صدام سر سلاحه

غلاك طامره.

إن الشاعر الذي لا أعرف اسمه هنا، يقتنع بما تصدره وكالات الأنباء عن أسلحةٍ مطمورة، ويلجأ على الفور إلى التفاعل مع هذه المعلومات فيشبه تكتمه على قصة حبه بتكتم صاحب السلاح المزعوم على سلاحه، وهو بذلك يؤكد من جديد أن الشاعر الشعبي

لم يعد متلقياً سلبياً للأحداث، وأن الشعر الشعبي غدا بحيرةً مرهفة الإحساس تتحرك مياهها مع أصغر حجر يلقى على سطحها الواسع.

وتنضم "غناوة العلم" أيضاً إلى قافلة التحديث هذه، أعني تحديث التناول والألفاظ معاً، فبين آلاف غناوي العلم التي قيلت في مناسبات مختلفة يمكننا أن نعثر الآن على مالم يكن يخطر ببال:

((رواد الفضا اكشفوه غلاك كان خافى في القمر))

إن "الغناي" هنا يتفاعل بدوره مع القفزة العلمية الكبير باتجاه الفضاء الخارجي ويجد فيها متسعاً للتعبير عن همه الخاص، إنه يستعير العام ليعبر به عن الخاص والعام في هذا العصر هو غير العام في عصور مضت، إن عصر (انفجار المعلومات) يقدم للشعر الشعبي زاداً لا ينضب وافقاً لا يمكن الحد من مساحته.

وحتى علم المصارف الذي يتميز بتخصصه المغلق لم يعد بمنأى عن تناول الأدب الشعبي إذ أننا نعثر على "غناوة علم"

استوعبت تماماً معنى اصطلاح (المقاصة) المصرفي الذي يعنى فيما يعنيه تصفية ما علق من حسابات بين أطراف عديدة وسخرته ليخدم غرضاً شعرياً أراده الشاعر:

((متقاصين يوم خطاه عزيز ما ابدين ايسالني))

الأبيات عديدة،والقصائد لا تُحصى، والانفعالات مسرح مفتوح على فضاء بلا حدود، ووسط حالة التوهان التي يتخبط فيها الشعر العمودي محتاجاً إلى اسم كبير في هذه المرحلة بالذات يعيد إليه الاعتبار، وحالة الاستسهال المقيت والمضحك معاً التي تتردى فيها قصيدة النثر بعد أن صارت متخمة بالآف الأدعياء الذين يتدثرون بعباءة الشعر زوراً وبهتاناً، وسط هذا الخضم المتلاطم يبرز الشعر الشعبي وحده شامخاً كالطود، مقترباً من المتلقي، ناهلاً من معين اللغة، مستشرفاً للأحداث من حوله، مستشهداً بها، مقحماً لها في مواضيعه المتعددة، جاعلاً من ذاكرة الليبي خزانة عتيقة تحوي ما لا يحصى من النفائس وما لا يمكن اهماله من الذكريات.

إننا نكرهها الآن.. وقبل الآن

((العداء للمدينة في الشعر الشعبي))

((الرجاء عدم التدخين))..

((هذه مدينتك فلا تلوثها بالقاذورات))..

وفى البرامج الإذاعية التي لا يتوقف المذيعون فيها عن مقاطعة الضيف تجد دائماً هذه المسلمات:

((.. في الواقع نأمل أن يتوقف الأخوة المواطنون عن اغلاق الشوارع بالخيم اثناء المناسبات))

((أنا لا أوافق المواطن على تغيير خطوط المياه حسب رغبته))..

((هذه مدينتنا جميعاً فالرجاء المحافظة))

هل تريدون المزيد؟.. وهل نكره نحن الليبيون المدينة إلى حد تلويثها عمداً ومع سبق الاصرار؟

اعتقد أنكم تحفظون عن ظهر قلب ما لا يُحصى من هذه التعليمات، لكن الذي أريد مناقشته الآن هو السؤال الملح المصر على إجابة.. لماذا يكره الليبيون المدينة؟

أنا بالطبع لا اسقط هذا السؤال على الجميع، لكنه يخص قطاعاً كبيراً منهم، وأنا منهم معترفاً بهذا الذنب، وباعتبار اللهجة المحكية التي هي وسيلة تعبيرهم الأكثر حضوراً وسهولة فأنى أضع هنا الشعر الشعبي في قفص الاتهام، أليس هو الناطق الرسمي باسم اللهجة؟ أليس هو مالئ الدنيا وشاغل الناس في مناطق شاسعة من هذا الوطن الممتد من امساعد إلى راس اجدير؟ واخيراً وليس آخراً، أليس هو بالذات من يرفع لواء هذه الكراهية؟

وقبل أن أواجه بالرفض وصيحات الاستنكار سأستعين بالنصوص، فهي وحدها من سيحكم بمدى مصداقية ما أخوض فيه فهل أنتم على استعداد؟

((لنا اطناشر عام فى مقعدنا

بين المزارع والطريق سكنا

ولا نجع شال ولا الها رودنا

اكحيلة ولا دارت علينا زنة

ولا امشالشة فى اول الخيل جردنا

ولا ثار من غابى مشن جابنه

ازعمه فى نهار الموت وين سقدنا

بكاياتنا هن بيش لك يطرنا.))

إن الشاعر "ابريك ابريدان" هنا يورد لنا نصاً في غاية الروعة يرى في النجع القديم فردوساً مفقوداً لا يمل من تخيله، ولا يشبع من الحنين إليه، إنه يشعر حقاً بوطأة الثقل المتربع على صدره من طول بقائه فى المدينة:

((لنا اطناشر عام فى مقعدنا.. بين المزارع والطريق سكنا))

إنه الآن يغادر ذلك النجع القديم، لكن النجع القديم لا يغادره.

إنها إذن عملية استحضار للذاكرة البعيدة، للعقل الباطن الذي يدين بالولاء للقديم الزائل، للمشاهد البعيدة العابقة بروائح الإبل المزدحمة بالوجع، وللخيل المسومة التي كانت تزين حياة الرجال الذين لا يرون الدنيا إلا من فوق صهوة جواد، والآن.. لا شيء من هذا، كل ما هناك ركود واستكانة، وشوارع مخططة بعناية وسيارات لا تتوقف عن الصراخ، حتى أن الشاعر يتساءل عن ما ستذكره به الباكيات عند موته:

((ازعمه نهار الموت وين سقدنا.. بكاياتنا هن بيش لك يطرنا))

فأين هى المدينة من كل هذا النعيم؟

لكن "ابريك ابريدان" ليس وحيداً في هذه الرؤية التي تحن لنجع عابقٍ بروائح الرتم، مضاء بنيران حطب الجداري الذي لا يخفت له جمر، هناك الكثيرون غيره، وهم الأغلبية الساحقة، وهم من يقود تياراً جارفاً عامراً بالحنين إلى مفردات الحياة القديمة، الممتعة، الخالية من (مكعبات الحجر) التي نسميها منازلاً، الشاسعة بامتداد الأفق الذي تدفن فيه الشمس رأسها كل مغيب دون أن تعترض طريقها عمارة من الاسمنت البارد.

((خلاص اكبرنا..

وصادنا صغا ليام واصغرنا

وسط ألمدن تما حبيس نظرنا

امفيت من سهارى من افواه صبايا

وكل يوم مالجزار جيب امصرنه

هن يندهن واحنا الهن شرايا

ما بين بيبان القزاز سقرنا

ما عد انجيبو علم من سهراية

لا عد خلا.. لا وطن.. لا موكرنا

لا افطام عند الليل له حوحايا))

إن هذه (المرثية) المشحونة بمذاق الحزن للشاعر الكبير "عمر يوسف القابسي" تبدو بياناً كاملاً لحالة ذلك البدوي الذي أُرغم قسراً على العيش في مدينةٍ لا تلمع فيها سوى أبواب الزجاج، ((ما

بين بيبان القزاز سقرنا))، فثمة شعور بالمرارة هنا لا يخفى على من يتمعن في الأبيات البليغة، فذلك الذي كان يتربع على ظهر جواد سابح كالغيمة في هواء الله، لا يمسك به فضاء، ولا ينال من انطلاقه أفق، صار الآن حبيساً لغرفة يقف على بابها باب من زجاج، لا هم له سوى تلبية طلبات المنزل وربة المنزل:

((كل يوم مالجزار جيب امصرنه.. هن يندهن واحنا الهن شرايه))

فيما يلعب الخيال البعيد بعواطفه كل يوم:

((لا عد خلا.. لا وطن.. لا موكرنا.. لا افطام عند الليل له حوحايا))

لقد ذهب الخلاء الفسيح الآن ولم يبق للشاعر سوى الشوارع المزدحمة بأقدام العابرين والأزقة المختنقة بالغبار، لكنه يواصل الغوص في تفاصيل ذلك المشهد الذى صار باهتاً رمادى اللون:

((وفى ضيفنا ما عمرنا قصرنا

انلاقوه قدام الفريق حفايا

ذبيحته ثنى هاذاك طولة قرنه

وساده مخالى والفراش حوايا

لباسة الجبالى فقدهم قاهرنا

في اقلوبنا لكن قضا مولايا))

إن المرثية تكتمل الآن، وكأن الجود والكرم مرتبطان بالنجع القديم فقط:

((وفى ضيفنا ما عمرنا قصرنا))

وكأن المدينة نقيض للاحتفاء بالضيف والترحيب بالقادمين، فهذه (الطاحونة) تلتهم الوقت والمشاعر معاً، لا وقت هنا للضيف، فالعمل على فترتين والأكل على أبواب مطاعم الوجبات السريعة، والحديث دائماً على ظهر (حصان من جهنم) سريع خاطف كالبرق نفسه، وليس من عزاءٍ لمن يريد الحديث المتمهل إلا أن يحدث نفسه بلا انقطاع، حتى ذلك الزي القديم المحبب ((الجرد الجبالي)) انتهى وولى عهده، وصار لباساً للمناسبات، وحل محله لباس المدينة وأهل المدينة مخلفاً غصة في القلب لا تموت:

((لباسة الجبالى فقدهم قاهرنا.. في اقلوبنا لكن قضا مولايا)).

وليس الشعر الشعبي وحده من يتمسك بثقافة النجع القديم، إن الأغنية أيضاً تتقدم الصفوف بحيث يغدو مطرباً شجي الصوت، ذائع الصيت مثل "سيف النصر" طالما تغنى بمفردات المدينة مثل (الوردة) و (طيور النوارس) حالماً هو الآخر بأفقٍ شاسع فسيح، داعياً لثقافة اخرى رافضة لكل ما يمت للمدينة بصلة، عبر كلمات (على الكيلاني) في رائعته (لو كان ما عندي عويل وعيلة)

إن الشاعر هنا يرفض المدينة بوضوح لا يحتمل مجرد الشك:

((احنا المدن مي لنا ولا هي لبونا

احنا بدونا رحّل اخفاف الشيلة

توا عرفنا المدن مدنتونا

تو نتركوها نكسبوا الخويلة

نهار جيتي ما جيت في طابونة

ولا امى تعرت ع الطبيب عليلة))

إن الرفض هنا يبلغ مداه، والشاعر يضع منهجاً صريحاً يرفع راية العداء للمدينة داعياً الى ثقافة مغايرة لها يمكن لنا أن ندعوها بثقافة الانفلات من قيد المدن وهو هنا يضع يده في يد الشعر الشعبي ويسيران معاً في درب استحضار ذلك الماضي الجميل الخالي من عوادم السيارات وأقنعة المجاملات الزائفة، رافضاً حتى عيادات الأطباء المعالجين:

((ولا امي تعرت ع الطبيب عليلة)).

بطبيعة الحال، هناك آلاف النصوص من قصائد شعبية ترفض حياة المدينة، وهي من الكثرة بحيث تعرضت إلى ما لا يمكن تخيله من مفردات المدينة رافضة اياها بإصرار غريب، إلى حد أن شاعراً فحلاً كادريس الشيخي يستنكر على سيارة (طاوية) أن تتجول في شوارع المدينة ويختار له مصيراً أفضل، إنه يتخيلها تنهب الأرض في بساط أجرد خال من الزحام، لا تنفتح فيه العين إلا على مساحة تتلوها مساحة:

((مانك امتاع ابلاد..

اتريدى ولد يرقى امعا لسناد

خبير منتصب.))

إنه في قصيدة أخرى يقدم تعريفاً للعز.. للحياة المنيعة المتحصنة بترفعها عن النقائص فيوجز ويحدد مفردات عزه المنشود:

((العز رفيق.. واكروزر جديدة..

وصقر ايكون طايب ع المحاس

سليم جناح ما تفلت امن ايده

ثانى بيت من خيرة اجناس))

لا شئ يليق بالمدينة هنا، محاسنها غائبة عن العين، مساوئها بادية للعيان، إنها مجرد علب من الحجر البارد الذي لا قلب له ولا إحساس يراوده، المحاطة بشوارع تعبق بروائح العوادم والزيت المحروق، إنها مدينة الزحام والغدر والضياع والبخل وقلة المروءة والانحلال،فهل هذا هو الواقع فعلاً؟ وهل نستطيع أن نبني حضارةً متينة البنيان دون أن نعتنق ثقافة المدن؟ ودون أن نبني لنا في الخيال ذاكرةً تشعر نحو المدينة بالقليل من المودة على الأقل؟

شخصياً لا اعتقد رغم أني لا أعشق حياة المدن ولا أميل إليها فليس ثمة قانون يستطيع أن يمنع مواطناً يستمع طوال يومه إلى قصائد شعبية قريبة إلى قلبه تمجد ذلك الفضاء الفسيح ويلعن اليوم الذي حال بينه وبين زرقة السماء جدارٌ من حجر ويتحسر كل مطلع شمس على غياب جواد جده الأصيل، ويشعر بالخجل كلما تذكر أنه لا يستطيع أن يتهادى كأسلافه الغابرين على ظهر جمل مكابر رائع التكوين، أقول إنه لا شيء يمنع مواطناً يزدحم صدره بكل هذه الأحاسيس الكارهة لمدينة حرمته من كل هذا (النعيم)، لا شيء يمنعه من أن يغرس أوتاد خيمته في صدر شارع الإسفلت المجاور لمنزله بحجة أنه يقيم فرحاً لأحد أبنائه، إنه في الواقع يستعيد ذاكرته القديمة، إنه يبنى الآن بيتاً في نجعه القديم الذي يعود الآن ولو في صورة بيت واحد يتربع فيه مع أحبائه رغماً عن أنف مدينة يكرهها لأنها سلبته راحة باله القديمة وأسكتت صوت مواويله التي كان يغنيها لقمر سمائه الوحيد، فهل من دواء يعيد إلى المواطن نجعه القديم ويحفظ لشوارع الاسفلت ماء وجهها في نفس الوقت؟

إن خلاصة الحكاية تكمن في أننا لا يمكن أن نستمر في إهدار النصائح الباردة على أثير الإذاعات، فيما يواصل الشعر الشعبي

(شحن) عشاقه ومحبيه بآلاف القصائد البليغة المتينة السبك المشحونة برائعات الصور، والتي تصور متعة الهروب إلى الخلاء الفسيح، ودهشة الاستمتاع بتأمل وجه السماء خالياً من عمارات الاسمنت الشاهقة، ثمة خلل هنا بين ما يقوله الشعر الشعبي بلغة قصائده المدهشة السهلة الحفظ، وبين ما تقوله البرامج الارشادية المملة، فأين يكمن الحل يا ترى؟

هل نضحي بثقافة المدينة على مذبح نجع بعيد؟ أم يحق لنا الآن أن نؤكد على أن للمدينة أيضاً ثقافتها المجيدة ولها أيضاً فضاؤها الواسع، وأنها وحدها جواز مرورنا إلى حضارةٍ يمكن لنا أن نشحنها بقيم النجع الزائل،فهذا النجع الذي اختفى الآن ترك لنا كنزاً من القيم الرفيعة التي لا يجوز لنا أن نسجنها في خزانة الماضي مصرين على أن المدينة لا تستحق سوى صيحات الاحتجاج.

إننا بحاجة الآن ونحن الذين أصبحنا جميعاً من أبناء المدن إلى الانحياز ولو مرة واحدة لمدينتنا التي نعيش فيها، والى الاعتذار ربما لأول مرة لذلك النجع الزائل قائلين له إننا نحبه بالفعل ونعشق نمط حياته المشوق لكننا نحب مدينتنا اكثر. وندرك على وجه اليقين أن المدن هي التي بنت الحضارات، وأن "سومر" و"بابل"

و"صيدا" و"صور" و"قرطاج" و "أثينا" و"قورينا" و"روما" هن ذاكرة المدنية الأولى، وأننا نعرف الآن أنه ابتعد مسافة كافية عن أقرب نقطةٍ يمكن لنا أن نلمسه فيها، لكننا نعرف أيضاً أنه ترك لنا قيماً رائعة وقدوة تحتذي يجدر بنا أن نحفظها عن ظهر قلب، وأن ندرسها لأطفالنا في المدارس، فنحن الآن في مدننا المزدحمة أحوج من أي نجع زائل إلى قيم النجع، نحن أكثر حاجة إليها من النجع نفسه فهل وصل الآن مضمون الرسالة؟

وخلاصة الحكاية أن المدينة رائعة أيضاً، وأنها بدورها تملك فضاءها الخاص الممتع، وأنها كالنجع القديم تملك صهوةً يمكن للمرء أن يتربع عليها ليرى الدنيا بأسرها مدهشة ومليئة بالغموض، وأن المدينة التي تضمنا إليها الآن تستحق من الشعر الشعبي أن يعيد النظر في حالة عداء معها ربما قد تكون طالت أكثر مما ينبغي للكراهية أن تطول.

كل هذه الثروة من القيم:

((لماذا لا ندرّس الشعر الشعبي في المدارس؟))

وطناً كان منازل للى

فزاعة لا جاهم جالى

هل نجعاً بالخير ايملى

كسابين لقيح متالى

ناس عصارا ما هم مللى

دنّع وكالين فضالى

لا ادفعوا ميرى عصملى

لا البسوا كسوة ليطالى.

إن "خالد ارخيّص" بأدائه القوي الذي يستحوذ على الأسماع، يدفع هنا بالقيم العليا ليخلص من خلالها إلى الوصول، وليس الوصول هنا بغرض الانتفاع بل بغرض ترسيخ قيم عليا تستحق أن تترسخ بالفعل.

ربما تبدو الخطوط متشابكة، القيم العليا، ثم الغزل، ثم الوصول، ولكن قراءة متأنية لخطاب الشعر الشعبي سوف تكشف النقاب وتزيل الغموض، فهل نبدأ الآن؟

دائماً كان الشعر الشعبي يدور حول محور محدد، فشعر الحكمة مثلاً كان ولا زال يتوسل الموعظة طريقاً إلى بداية الموضوع، أما الشعر الغزلي فهو يستعير من صديقه القديم الشعر الجاهلى نهج الوقوف على الاطلال ويسميها هنا (الأوهام) وهي الديار الخالية من أهلها، لكنه يواصل منهج الاتباع ليغدو يوماً بعد آخر كنزاً للقيم الشاهقة، إنه لا يهيب بصاحبه بذلك النداء العتيد ((قفا نبك)) لكنه ينتهج سبيلاً لا يبتعد إلا مسافة قليلة عن المقصود.

ولكن، وقبل أن أبدأ في استعراض هذا المفصل المهم، اسمحوا لي أن استعين بلغة "الصادق النيهوم" المذهلة لكي أنهل من بحرها الواسع هذه الأفكار التي يصيغها بفكره المتقد على هذا النحو، وبالحرف الواحد:

((ودعوني أضع هذا السؤال الذي يبدو خارجاً عن الموضوع:

كيف يستقبل طلابنا أدبنا الشعبي؟

بالضحك، أليس كذلك؟ بمزيج من الرثاء والسخرية، ونوع آخر من الخجل،.. لماذا؟

لأنهم يعتقدون أن ذلك الأدب هو ثقافة الكبار، ثقافة الجيل الجاهل وحده، وليس مما يليق بهم أن يأخذوا ذلك الأدب مأخذ الجد، وهل ثمة من يفهم الأدب الشعبي عندنا سوى أنه ثقافة الأميين؟

وانظروا إلى مناهجنا الأدبية في المدارس والجامعات، هل تضم شيئاً من الأدب الشعبي؟ وهل يسمح أحدٌ بذلك؟

إن المرء يستطيع أن يقول إن الأدب الشعبي لم يدخل إلى مدرسة في العالم، ولكنني سأقول لكم إن أدب ألمانيا من القرن العاشر إلى القرن السابع عشر، والذي يدرسونه الآن في المدارس والجامعات هو أدب شعبي خالص مكتوب بلهجات عامية عادية، وليس شيئاً آخر.

وإن اليابان قد طبعت أدبها الشعبي كله، وقررت دراسته في الجامعات، وإن المرء يستطيع أن يجد الأمثلة في كل مكان إلا في ليبيا سيدتنا فأدب الشعب هنا هو أدب الأميين وحدهم.))

وكأن النيهوم يستبق جوهر هذه المقالة، ويطرح كل يومٍ هذا السؤال، لماذا لا نُدرّس الشعر الشعبي في المدارس؟

إن أبياتاً للشاعر والراوي في الشعر الشعبي "محمد مفتاح عبد العالي المغربي" في التعفف تبدو مثيرةً للإعجاب إلى هذا الحد:

ارحم بوي ما دارلي احراج	معا العفنين خلاهم بعيد
لا لي غوط في ساحل العاج	ولا معصرة زيتون في مدريد
وما عندنا فدان في سوهاج	ولا احساب في تونس وفيه رصيد
ولا شاليه لا هنقر دجاج	شعير وقمح مطنون وحديد
مردومين في وسط العجاج	امفيت الله ما لنا سنيد

أذكر أني كتبت قبل هذا عن ثقافة الفاجعة.. تلك التي خلقتها ظروف سابقة لهذا العصر.. ويبدو أنني سأعود مجدداً لموضوع مشابه عندما أتساءل عن الأسباب والدوافع وراء هذا التشبث بتفاصيل الصورة القديمة.. إننا نجد شاعراً آخر من فحول شعراء ليبيا هو "محمد البزاري" وهو يذّكر الحبيب الخائن بأن الدنيا لا أمان لها:

ومـامن اللـي كـانوا اسمـاح نزايـل بنجعـاً كبـير وعـامرات انضـاده
على جارهم ديمه اصحاب جمايل وفى يـوم عيـده كلهـم عيـاده
شراب بيرهم ديمه شراب سبايل مـا يقبضـوا ملـيم مـالوراده
ولا ايميعـدوا ميعـاد ركنـه مايـل ولا يشهدوا ع الزور يوم اشهاده
كسـابة اكحيلـة لقحهـا وشـوايل والطوقـة ابهـا دار العفـا رواده
ركابه على اللى فى مساره خايل وين مـا جفـل بالـدير لـه نقنـاده
تـاريخهم راسـخ وفيـه دلايـل عليـه الملاحـم يشـهدن جهـاده

إنه يركز على مواصفات أخلاقية رفيعة ورائعة، بل ونجد له منظومة أخلاقية كاملة تلخص قيماً مثالية لا ينالها سوى مجتمع مثالي بدوره:

ورا البيت ما يدفا الا برواقه.. وراه التكبر صاحبه مغدور

وصنعة الدنيا في الدهر فراقة.. سيور الفلك يا بوقرين ايدور

ولا ينفعوك اولاد لا الرفاقا.. ولا ينفعك مركز اعلي مشهور

الفايدة عمل لنسان هو واخلاقه.. واركان دين عارفن ابهن مامور

وصانا ابهن مبعوث من خلاقه.. صلاة وسلام عليه كل افجور

ونجد شاعراً آخر هو "عمر يوسف القابسي" يفتخر بوجودها في النجع القديم:

عرب عيلهم مو جاهل.. امهذب ما من دير وقور

كريم وشجاع وعاقل.. وصلاي وباهي وصبور

حشومي مالجار ومالهل.. سخي نفس وما هو مبتور

اوصافه ماهن في راجل.. ايجبر في الشي المكسور

ان كان حلف لازم يفعل.. ايمينه موش هبا منثور.

فهل يود أحدكم لأبنه وفلذة كبده أخلاقاً أفضل من هذه؟

أما "الرويعي الفاخري" فهو يقدم لنا بيتاً من ذهب، ودرساً عالياً في منهجية التعامل ونصيحة لا تعادلها نصيحة:

والصاحب اللي فيه ظني ايخيب.. يربح ولا موجعات الحكاوي.

وهذا "بوبكر بوحوية" في قصيدةٍ تستحق أن تروى، وتستحق أن تُسمع، وتستحق أن تُمجد، يفصل لنا بعض ما يستحق أن يُفصّل:

ارباة جود، نا ماني ارباة هفاك.. على ابسط خطا بوذانهم يصغوله

ولكن ابها بالكل ان ريت اخياك.. وريت من جنابك رمتي منحولة

وع السية امبيت ياعزيز انياك.. تلقاني عنيد عاقد اللي امحلولة

إنه يجسد عزة النفس كأفضل ما تكون، وليفهم بعد ذلك من يفهم.

وهل هناك ما هو أروع من بيت "ادريس الشيخي" وهو يتغنى بحب وطنه ولو كان مجرد "عجاج" لا طائل من وراءه؟

عجاج غير نا غالي عليّ عجاجه.. دوا لخاطري وين ما ايضيق ملاجه.

هنا سأتوقف.. ولكن ليس لالتقاط الأنفاس.. أنا هنا.. وعند هذه النقطة بالذات اعرض عليكم مشروعاً ناجحاً.. فكرةً ليست بالجديدة، ولكنها مهملة إلى حدٍ لا يليق بها.. سأبدأ بالسؤال مستعيداً ما سأله "النيهوم" منذ أكثر من أربعين عاماً. لماذا لا نقوم

بتدريس الشعر الشعبي في المدارس؟ ولكن، ولكي لا أتورط في أخطاء سابقة أؤكد على أني أعني هنا تدريس هذه القيم الجميلة التي ينادى بها الشعر الشعبي ويفخر بتواجدها هناك.. في النجع البعيد الزائل.. التحدي الحقيقي يفرض علينا أن نربح المعركة.. معركة انتقال هذه القيم السامية إلى المدينة.. عوضاً على أن نقف في صف طويل من الشعراء الذين يحتقرون حياة المدينة ويتحسرون على قيم النجع في دائرة مغلقة لا تؤدى إلي شيء في الغالب إلا إلى ميلاد المزيد من القصائد المتشائمة فإني أدعو إلى تأكيد هذه القيم الرائعة التي طالما ازدهر بها النجع ولازال الشاعر الشعبي يتغنى بها إلى الآن.. تأكيدها إلى الحد الذي يجعل طالب المدرسة يحفظها عن ظهر قلب.. ذلك التاريخ المشرف بسنوات الجهاد.. وأولئك المواطنون الذين لا يشهدون الزور ويتكافلون اجتماعياً ويشكلون يداً واحدة تعمل من أجل الخير.. لنتصفح قصائد الشعراء الشعبيين وسنجدها مليئةً بالصور الرائعة التي تمثل أخلاقيات المواطن المثالي الذي تحتاجه المدينة أكثر مما يحتاجه النجع، وهو ما يصوره "عيسى سعيد" في هذه الأبيات الرائعة:

ثـــارى الـــدنيا اتـــدور | يـــاوطن عـــوج اللغـــاوي
مـــا يـــوم طريـــوك ممطـــور | امغـير نسـمعوا في الحكـاوي
فى ايـام الزهـا كيـف القصـور | انجوعـــــــك زداوي زداوي
فيـك هلـك كيـف الصـقور | مـــا ميعـــدوا في القهـــاوى
ولا يشـــــربوا في الخمـــــور | ولا يـــــاكلوا في المثـــــاوي
نصـــابة اكبـــار القـــدور | طعامـــة فريـــق الكفـــاوي
وكـان بخـش في برقـة ايثـور | مـــا ايكرّســـوا في الثنـــاوي
وهل شيخ في الوطن مشهور | بـــين القبايـــل ايســـاوي

إن الشعر الشعبي يجعل هذه المواصفات المثالية حكراً على مواطن النجع إذا صح التعبير وستكون وظيفة النصوص الشعبية المقرر حفظها أن تنبه الطالب أن المدينة تريد أخلاقاً كهذه، وتحتاج إلى مواطنين بأخلاقٍ مثالية كالتي يتحدث عنها الشاعر، لأنها هي الحاضر بالنسبة له، وهى أيضاً الواقع المعاش.

هناك الكثير ليقال في هذا الموضوع بالذات.. ولعل الخوف من استهلاك مساحة اكبر من الصفحات جعلني اكتفى بنشر هذا الجزء من دراستي هذه المحتوية على الكثير من المحاور التي لا

تقل أهمية عن ما أوردته.. ولكن يظل المسلم به دائماً أن الشعر الشعبي ظل محافظاً على حضوره القوى متمسكاً بنصه النمطي حاضراً على الدوام في ذاكرة المجتمع مساهماً في رسم تقاطيعها المميزة.

"انتهى الجزء الأول"

المراجع

1) سورة الشعراء. آية
2) سليمان بن عمر الجمل: الفتوحات الإلهية بتوضيح تفسير الجلالين للدقائق الخفية، الجزء الثالث، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ص297.
3) الحافظ زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، كتاب الشعر وغيره،2 باب اصدق كلمة قالها الشاعر، دار الكتاب العربي،بيروت،2006،ص387.
4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه،، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، باب حكم البسملة في الشعر، منشورات دار الكتب العلمية،بيروت،2001،ص242.
5) المرجع نفسه. باب في الرد على من يكره الشعر،ص33.
6) العلامة السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، معرفة الألفاظ الإسلامية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،1987.ص294.
7) أبو إسحاق إبراهيم بن موسى ابن محمد الغرناطي الشاطبي، الاعتصام، تحقيق، سيد إبراهيم، مطبعة دار الحديث، القاهرة، ط1، 2000 م، ص61.
8) مجلة أبوللو، المجلد الأول (1932 1933)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999. ص17.

9) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، منشورات دار الساقي،ط7،ج1،بيروت،1994.

10)عبده بدوي: دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية، ط1،منشورات دار السلاسل، الكويت، 1987.ص10.

11)عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب 279، مطابع السياسة، الكويت، 2002.

12)رودلفو غراتسياني، برقة الهادئة، ترجمة إبراهيم سالم بن عامر،ط3، منشورات دار مكتبة الأندلس، بنغازي، 1980،ص142.

13)المرجع نفسه،ص141.

14)المرجع نفسه،ص141.

15)المرجع نفسه،ص142.

16)الصادق النيهوم، الحديث عن المرأة والديانات، منشورات مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات، دار تالة للطباعة والنشر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،لبنان،ط1، 2002،ص ص 110ـ111.

محتويات الكتاب

الإهداء	3
أول الكلام	7
الشعر الشعبي.. لماذا هو السائد الآن في ليبيا؟	57
ثقافة الفاجعة	77
قراءة في مطالع القصائد الشعبية العاطفية: ((ديكتاتورية الوجع !!))	91
التشبيه الجديد في الشعر الشعبي: ((عولمة الأبيات !!))	117
إننا نكرهها الآن.. وقبل الآن ((العداء للمدينة في الشعر الشعبي))	129
كل هذه الثروة من القيم: ((لماذا لا ندرّس الشعر الشعبي في المدارس؟))	143
المراجع	154
صدر للكاتب	157

صدر للكاتب :

1ـ شجرة المطر / مجموعة قصصية . منشورات الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع.. 1998.

2ـ آلهة الأعذار / مجموعة قصصية . منشورات دار البيان للنشر والتوزيع . بنغازي. 2000.

3ـ يُحكى أن .. / مجموعة قصصية .منشورات مجلس الثقافة العام .بنغازي. 2001

4ـ البحث عن السيدة ج / نصوص . منشورات مجلة المؤتمر.. طرابلس. 2003.

5ـ منساد / رواية .منشورات مجلس الثقافة العام . بنغازي . 2006.

6ـ ميم / نصوص .منشورات مجلس الثقافة العام . بنغازي. 2004.

7ـ موسوعة الجهل النسبي / مقالات عن السياسة والمجتمع... منشورات مجلة المستقل . القاهرة. 2015.

8ـ أساطير الزمن الرديء / قصص. منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني. طرابلس. 2016.

المخطوطات :

1ـ المرأة في إقليم قورينائية في العصرين الإغريقي والروماني./ كتاب تاريخي.

2ـ المدافن والطقوس الجنائزية في قورينا في العصرين الإغريقي والروماني./ كتاب تاريخي.

3ـ قبل الميلاد / رواية.

4ـ الكائنات / رواية.

5ـ أول عباس / رواية.

6ـ تغريبة بني هلال . فوضى النص أم نص الفوضى / دراسة.

7ـ كتاب الحجر / نصوص.

8ـ أساطير أم الجراد الأولى / قصص.

9ـ المواطن 7000 . مجموعة قصصية. خيال علمي.

10ـ سيرة القطيع المغيب ./ دراسة في طبيعة الاستبداد .